

ادونيس

الثابت والمتحول

بَحْثٌ فِي الْإِبْدَاعِ وَالْإِنْبَاعِ عِنْدَ الْعَرَبِ

المجزء الرابع

الثابت والمتحول

بَحْثٌ فِي الْإِبْدَاعِ وَالْإِنْبَاعِ عِنْدَ الْعَرَبِ

اشارة

في هذا الجزء الرابع آثرت ألا أدرس إلا الظواهر الشعرية التي رأيت أنها تفيدني في إضساء ما أذهب إليه في مسألة الحداثة الشعرية، وألا أعرض من الظواهر، النقدية والأدبية الخاصة، والفكرية العامة، إلا ما رأيت أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه المسألة .

ادونيس

الثابت والمتحول

بَحْثٌ فِي الْإِبْدَاعِ وَالْإِنْبَاعِ عِنْدَ الْعَرَبِ

الجزء الرابع

IV - صدمة الحداثة

وساطة الموروث الشعبي



الساقية

من القدم إلى الحداثة

- ١ -

يمكن القول، من ضمن نظرة العرب إلى «الإحداث» و«المُحدث»، ومن ضمن الشروط الاقتصادية - الاجتماعية الخاصة، إن الحداثة في المجتمع العربي بدأت موقفاً يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر. ويعني ذلك أن الحداثة بدأت، سياسياً، بتأسيس الدولة الأموية، وبدأت فكرياً، بحركة التأويل. فقد كانت الدولة الأموية نقطة الاصطدام الأولى بين الدين (العربي) والثقافة غير العربية: الآرامية - السريانية (الشرقية)، من جهة، والبيزنطية - الرومية (الغربية)، من جهة ثانية. وفي هذا الاصطدام واجه الدين العربي، سياسياً ومدنياً، الأسئلة الملحة الأولى التي تتصل بالتمدين أو بالحضارة، وكان على ممثليه أن يفسروا الوقائع الجديدة بتأويل القديم تأويلاً ملائماً.

هكذا يمكن القول إن التعارض في المجتمع العربي بين القديم والمحدث يرقى، على الصعيد السياسي - الاجتماعي، إلى القرن السابع الميلادي. وكانت الخلافة، في مستواها الديني - السياسي، على الأخص، الحقل المباشر الأول لهذا التعارض. فالمعنى التقليدي، أي الأصلي، للخلافة، هو أن يتبع الخلف السلف، في فكره وعمله.

الثَّابِتُ والمتحوِّلُ

فالخلافة استمرارٌ للأصل يزيد في تأصيله، وليست أي نوع من أنواع التغيُّر أو الخروج. فالأساس فيها الاتِّباع لا الاجتهاد أو الإبداع. وإذا كان ثمة اجتهاد أو إبداع فلن يكون يؤكد ثبات الأصل وإطلاقه، وليس لكي يزيد عليه شيئاً يشكك في أصليته أو يؤدي إلى تجاوزه.

ومبدأ الحداثة، من هذه الناحية، هو الصراع بين النظام القائم على السلفية، والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام. وقد تأسس هذا الصراع، في أثناء العهدين الأموي والعباسي حيث نرى تيارين للحداثة: الأول سياسي - فكري ويتمثل من جهة، في الحركات الثورية ضد النظام القائم، بدءاً من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج مروراً بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة. ويتمثل، من جهة ثانية، في الاعتزال والعقلانية الإلحادية، وفي الصوفية على الأخص. وتلتقي هذه الحركات الثورية - الفكرية حول هدف أساسي هو الوحدة بين الحاكم والمحكوم في نظام يساوي بين الناس اقتصادياً وسياسياً، ولا يفرق بين الواحد والآخر على أساس من جنس أو لون.

أما التيار الثاني ففني، وهو يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند أبي نواس، وإلى الخلق لا على مثال، خارج التقليد وكل موروث، كما عند أبي تمام. الاتجاه الأول يلغي الارستوقراطية - الوراثية في الحكم، والاتجاه الثاني يلغي عصمة الأوائل في الفن.

أبطل التيار الفني قياس الشعر والأدب على الدين. أبطل، بتعبير آخر، القديم، من حيث أنه أصل للمحاكاة أو نموذج. يتضمن هذا الإبطال النظر إلى العالم من وجهة جديدة تعدّه بحثاً مستمراً، ليس للإنسان فيه إلا أن يؤسّس، بالفن، صورة عن عالم يجدر بالإنسان، حيث يجد نفسه ويتعرّف عليها. وليس له، في مغامرة البحث هذه،

من القدم إلى الحداثة

غير اللغة . اللغة هي طينه الخلاق . هكذا لم يعد علم الجمال ، بالنسبة إليه ، علم جمال النموذج أو الثابت ، بل علم جمال الإبداع أو المتغير . والإبداع هو تأسيس للإنسان والوجود في أفق البحث والتساؤل . بتعبير آخر ، أخذ الإنسان يمارس هو نفسه عملية خلق العالم .

أما التيار الفكري فأكتفي ، للتمثيل على أهميته في تأسيس الحداثة ، بالصوفية ، من جهة ، وابن رشد ، من جهة ثانية .

فقد رأت التجربة الصوفية في المطلق الإلهي معنى يقترن بالمطلق الإنساني ، أي بصورة الإنسان . الكون ، بدئياً ، معنى (إله) ، وصورة (إنسان) . ليس معنى تضاف إليه صورة ، بل هو معنى - صورة .

من هنا تجاوزت الصوفية التجريد أو التعالي ، بالمعنى التقليدي الديني ، وتغير تبعاً لذلك مفهوم العالم ، وتغيرت ، من ضمن هذا المفهوم ، علاقة الإنسان بالله ، وعلاقة الله بالعالم . العالم ، في التجربة الصوفية ، حركة من التكامل المستمر إلى ما لا نهاية . والله ليس وراء العالم وحسب ، بل أمامه أيضاً . إنه يجيء كذلك من المستقبل . وكما أنه قدّم للإنسان أجوبة بالنسبة إلى الماضي . فإنه ، بالنسبة إلى المستقبل ، يطرح عليه ، هو أيضاً ، الأسئلة - لكي يجيب عنها .

أما ابن رشد فقد قصر دور الدين أو الوحي على تأسيس الفضيلة ، وقال إن المعرفة والحقيقة هما من شأن العقل . وفي هذا فتح ابن رشد أمام الإنسان أفق البحث المستمر عن الحقيقة ، وعن المعرفة .

هكذا تولدت الحداثة ، تاريخياً ، من التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين ، في مناخ من تغير الحياة ، ونشأة ظروف وأوضاع جديدة . ومن هنا وصف عدد من مؤسسي الحداثة الشعرية ، بالخروج . كان

الثابت والمتحوّل

معظمهم إما من أصل غير عربي، وإما أنهم مولدون: من أب عربي وأم غير عربية. ونشأوا، إلى ذلك، في وسط اجتماعي فقير، عبيداً أو موالى، وهكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي. وفي سبيل ذلك تسلّحوا بأقوى الأسلحة العربية: اللغة والدين. أمّا اللغة فأتقنوها أكثر من أهلها، ممّا كدّب نظرية الطبع أو الفطرة، وأمّا الدين ففسّروه تفسيراً يلائم تطلّعاتهم في الحياة التي استجدّت: نزعوا عنه القرشية العروبية، وأعطوه طابعاً إنسانياً أعمياً (شعوبياً)، قائلين إن الإسلام يؤاخي بين البشر، ويتجاوز الأجناس والعصبيات. هكذا وجدوا أنفسهم، طبيعياً، في موقع يناقض النظام القائم، من جهة، لأنه يقوم على العنصرية أي على اللامساواة، ويناقض، من جهة ثانية، التقاليد التي يتبنّاها النظام لأنها تقاليد السلطة الموروثة لا تقاليد الحياة الناشئة، ويناقض من جهة ثالثة التقاليد الأدبية لأنها هي أيضاً التقاليد التي يرثها النظام ويُشيعها ويرسّخها. وتبعاً لذلك وجدوا أنفسهم، طبيعياً، في موقع من يبتكر تعبيراً يلائم الحياة الجديدة التي يطمحون إليها، ويتطابق معها، أي أنهم وجدوا أنفسهم في موقع التجديد.

- ٢ -

كان المبرّد، على الصعيد النظري، أول من تعاطف مع الشعر المحدث. فقد اعتمده أصلاً من أصوله التي يدرّسها لطلابه^(١)، وأورد منه نماذج في كتابه «الكامل» و«الفاضل» وخصّص له كتاباً كاملاً هو «الروضة». ويعود تعاطف المبرّد مع الشعر المحدث إلى إحساسه بأنّ العصر الذي يعيش فيه مغاير لما سبقه. لكن هذا التعاطف بقي في حدود الدفاع عن المحدث وتسويغه. يقول: «وليس لقدم العهد يفضل

من القدم إلى الحداثة

القائل، ولا لحدثان عهد يُتَضَمُّ المصيب، ولكن يُعطى كل ما يستحق»^(٣)، فهو في هذه الكلمة يجعل من النص الشعري بذاته، أساساً للتقويم، دون اعتبار للزمن الذي كتب فيه. هذا من جهة، ومن جهة ثانية يرى أن الشعر المُحدث أكثر التصاقاً بالحياة، من الشعر القديم، فهو يقول: «هذه أشعار أخذناها من أشعار المولدين، حكيمة، مستحسنة، يُحتاج إليها للتمثّل، لأنها أشكل بالدهر»^(٤).

ويقف ابن قتيبة من الشعر المحدث موقفاً أكثر وضوحاً ودقّة. فهو يقول في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» ما يلي: «ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخّره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلّ حظّه، ووفّرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائله، ويضعه في متخيّره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلاّ أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكل شرف خارجيّة في أوله. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمّثالهم يعدّون محدّثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: «لقد كثّر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته». ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعده العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانيء وأشباههم. فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخّر قائله أو فاعله أو حداثة سنّه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم والشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه»^(٥).

إن في هذا النص ما يؤكد على أن الشعر لا يكتسب قيمته من كونه

الثابت والمتحوّل

قديمًا، ولا تنقص قيمته لكونه محدثًا، فابن قتيبة يشدّد هنا، هو كذلك، على أهمية النص الشعري، بذاته، بصرف النظر عن قائله وعن الزمن الذي قيل فيه.

ويخطو ابن جنيّ في هذا المجال خطوة مهمة في وقوفه إلى جانب المتنبي وشرحه لشعره، فيرى أن الحداثة قيمة بذاتها. يقول إنه ليس للمتنبي «من عيب عند هؤلاء السقطة الجهال وذوي الندالة والسفال، إلا أنه متأخر محدث، وهل هذا لو عقلوا، إلا فضيلة له ومنبهة عليه، لأنه جاد في زمان يعقم الخواطر ويصدىء الأذهان، فلم يزل فيه وحده بلا مُضاهٍ يساميه ولا نظير يعاليه، فكان كالقارح الجواد يتمطر في المهامه الشداد، ولا يواضح نفسه إلا نفسه ولا يتوجس إلا جرسه»^(٥). وتؤكد ابن جنيّ على الحداثة يتضمن توكيده على الفردة والإبداع.

ويستند ابن رشيق إلى كلام لابن جنيّ ليجعل اللفظ للأقدمين، والمعنى للمحدثين. يقول: «قال أبو الفتح عثمان بن جنيّ: المولدون يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ. والذي ذكره أبو الفتح صحيح بين لأن المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض، فمضّروا وحضّروا الخواضر وتأنقوا في المطاعم والملابس، وعرفوا بالعيان عاقبة ما دلتهم عليه بداهة العقول من فضل التشبيه وغيره. وإنما خصصت التشبيه لأنه أصعب أنواع الشعر، وأبعدها متعاطى، وكل يصف الشيء بمقدار ما في نفسه من ضعف أو قوة، أو عجز أو قدرة. وصفة الإنسان ما رأى يكون، لا شك، أصوب من صفته ما لم ير، وتشبيهه ما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر»^(٦). ويقارن بين المعاني عند القدماء والمعاني عند المحدثين فيرى أنها «قليلة» في أشعار الأول، «تكاد تحصر

من القدم إلى الحداثة

لو حاول ذلك محاول» وهي كثيرة في أشعار هؤلاء، وإن كان الأولون قد نهجوا الطريق ونصبوا الأعلام للمتأخرين^(٧). وهو يرى أن المعاني تكثر كلما تقدم العصر، فيقول: «وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء، إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً^(٨)».

نستنتج من هذه النصوص ما يلي:

١ - الحداثة نتيجة لتغير الأزمنة، وهي من هذه الناحية، ظاهرة ضرورية وطبيعية.

٢ - يجب تقويم الشعر بوصفه نصوصاً قائمة بذاتها، بصرف النظر عن الزمن الذي كتب فيه. فالشعر، سواء كان قديماً أو محدثاً يحمل بذاته وضمن ذاته محاسنه أو مساوئه.

٣ - الفصل بين «الألفاظ» و«المعاني» - فالقدماء يظنون حجة في اللغة، فهم أكثر أصالة من المحدثين. أما هؤلاء فأكثر تفنناً وابتداعاً في المعاني.

٤ - هذا الفصل بين «اللفظ» و«المعنى» هو، في معناه العميق، نوع من قياس الأدب على الدين. وهو، بالتالي، رمز الصراع بين القديم والمحدث ولعلّه أن يكون من علل هذا الصراع. والصراع بين القديم والمحدث في العصر الحاضر هو في بعض وجوهه، كما سنرى، امتداد للأخذ بهذا الفصل.

الثَّابِت والمتحوِّل

هكذا أخذ أنصار «اللفظ» يرون أن المحدث من حيث أنه تغيير في المعاني، يؤدي إلى «تغيير» اللغة - أي هدمها، ومن هنا رفضوا الحداثة، وتمسكوا بالقديم، لغةً وطرائق تعبير، جاعلين من اللغة كيانه منفصلاً عن الزمن والحياة، ومن الشعر القديم، أصلاً، ومثالاً نموذجياً لكل شعر يأتي بعده. وقد أدى هذا الموقف إلى عدم التمييز، بشكل دقيق، بين «اللغة» التي هي شأن عام، والكلام الذي هو شأن خاص.

- ٣ -

كان بشار بن برد (١٦٨ هـ / ٧٨٥ م.)، على صعيد الكتابة الشعرية الوجه الأول، الأكثر بروزاً لهذه الحداثة، فهو يُعدُّ أول المحدثين، بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ما سمي بـ «عمود الشعر العربي» ولذلك، فإن الجدل الذي أثير حوله مهم جداً، ويفيدنا في تفهم الجدل الذي أثير بعد ذلك حول أبي نواس، بعامه، وأبي تمام بخاصة.

قليل عن بشار، إنه «أستاذ المحدثين... من بحره اغترفوا، وأثره اقتفوا»^(٩).

وفي رواية لأبي حاتم السجستاني أنه سأل الأصمعي عن أي الشعارين أشعر: بشار أو مروان بن أبي حفصة؟ فقال الأصمعي: بشار، وعلل الأصمعي ذلك بقوله: «لأن مروان أخذ بمسالك الأوائل... سلك طريقاً كثر سلاكه، فلم يلحق بمن تقدمه، وأن بشاراً سلك طريقاً لم يسلكه أحد فانفرد به وأحسن فيه»^(١٠).

وقد فطن النقد القديم لموقفه الشعري فوصفه، في جملة ما وصفه،

من القدم إلى الحداثة

بأنه «قائد المحدثين»، وبأنه «أغرب في التصوير»، ويعني ذلك أن هذا النقد أدرك الأهمية الشكلية لشعره، من حيث أنه أغرب - أي أعطى للغة أبعاداً مجازية أو تصويرية غير مألوفة. غير أن هذه الأبعاد الشكلية الجديدة نقلت أبعاداً جديدة في المحتوى. فقد رفض بشار التقاليد الاجتماعية وبعض الأفكار الدينية السائدة، فسخر منها وشكك فيها، من جهة، وبشر، من جهة ثانية، باللذة أو بما يمكن أن نسميه ثقافة الجسد. ومن هنا ولد شعره معركة تدور حول التحرر الجنسي أدت إلى أن يحاربه رجال الحديث ومحرضون الخلافة عليه، وإلى أن ينجحوا أخيراً في حمل الخليفة المهدي على قتله، فمات ضرباً بالسَّياط.

ويمكن تلخيص دوره في ناحيتين:

الأولى، هي أن الشعر ليس قريحة وحسب، وإنما هو فن. فلا يكفي أن يعبر الشاعر عما يجيش في نفسه، وإنما المهم هو كيف يعبر. وفي هذا أول رد على نظرية الطبع. فالطبع بذاته غير كافٍ، ولا بد من أن تردفه الثقافة، أي لا بد من تنقيح الطبع وتهذيبه.

والثانية، هي أن الشعر بحث مستمر. لذلك، على الشاعر أن لا يعجب بما أنجزه، وإنما يجب أن يظل مشدوداً إلى ما لم ينجزه بعد.

وتعبّر عن هاتين الناحيتين كلمة تنسب إليه ردّها على السؤال التالي: «بِمَ فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟»، فقال: «لأنني لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي ويناجيني به طبعي وبيعته فكري... ولا والله ما ملك قيسادي الإعجاب بشيء مما آتي به».

الثابت والمتحوّل

هذا التحول في الحساسية الشعرية وفي كتابة الشعر تمثل، بشكله الأكمل، تاريخياً، في شعر أبي نواس وشعر أبي تمام. وقد فرضت تجربتهما الفنية طرحاً جديداً لمسألة الشعر القديم والعلاقة به، وطرحاً جديداً لمعنى الشعر المحدث وكيفية كتابته. واتضح في ذلك الموقفان: موقف التقليد، وموقف التجديد.

نكرر الأسس التي قام عليها الموقف التقليدي وهي التالية:

١ - المعنى مسبّق، موجود قبلياً.

٢ - كتابة الشعر، بالنسبة إلى الشعراء اللاحقين، هي نوع من التفرع على الشعر القديم، والاشتقاق منه.

٣ - النقد هو دراسة هذا التفرع وهذا الاشتقاق، قياساً على أصولهما.

٤ - الفصل بين «اللفظ» و«المعنى» (الشكل والمحتوى) - ويعني هذا الفصل أن الشعر محاكاة، أو هو إعادة سبك لعناصر سابقة.

أما الموقف التجديدي أو الإبداعي فيقوم على الأسس التالية:

١ - اللغة مستودع الماضي، لكنها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل، من حيث أن الأساسي هو كلام الشاعر، الخاص به، ومن حيث أن الكلام «يفتح بعضه بعضاً».

٢ - رفض كل ما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة.

٣ - تأسيس تعبير جديد تتحقق فيه الوحدة بين ما يقال وطريقة القول.

٤ - التوكيد على التفرد والسبق والكشف.

من القدم إلى الحداثة

٥ - النقد هو إضاعة التفرد والسبق والكشف، بحيث لا يستمد أصوله النقدية من نصوص مضت، وإنما يستمدّها من النصوص المتفردة السبّاقة الكاشفة ذاتها. فكلّ تعبير جديد، يفترض معايير جديدة، أي نقداً جديداً.

هكذا لم يعد الشعر عند أبي نواس وأبي تمام تقليداً لنموذج تراثي، ولم يعد كذلك تقليداً «للواقع». صار إبداعاً لا يتم إلا بدءاً من استبعاد التقليد و«الواقع» معاً. إنه خلق يمارسه الشاعر، فيما يخلق مسافةً بينه وبين التراث من جهة، وبينه وبين «الواقع» من جهة ثانية.

ومن هنا لا يصور شعرهما ما هو سائد، سواء كان في المجتمع أو الواقع. فهذا السائد المألوف العادي لا يرضيهما. إنه، على العكس عدو لهما. لذلك يتجاوزانه إلى ما هو أبعد. إنه شعر يحلّ الداخل محل الخارج، سواء جاء من «الواقع» أو من التاريخ. فليس الخارج إلا قاموساً، يأخذان منه المفردات، لكنهما يعودان فيشحنانها بطاقةً جديدة غير معهودة. وهكذا أخذاً يُنشئان تماثلاً بين الداخل والطبيعة، الذات والموضوع، ويؤسسان المحسوس على اللاّمحسوس، والمرئي على اللاّمرئي. العالم المرئي، بالنسبة إليهما، مستودع صور، يفرقان فيه ويكونان بدءاً منه رؤيا رمزية عن نفسيهما وعن العالم. ولم تعد للظاهر أهمية إلا بقدر ما يقود إلى الباطن. ورسالة الشعر، إذن، هي أن يفتح باباً على العالم الآخر الخفي، وأن يحرك في الإنسان طاقاته التي تتجاوز المحسوس، طاقاته الخفية والأكثر غموضاً.

وكان شعر أبي تمام، على الأخص، الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية بالمعنى الجمالي، ويمكن أن نوجز ملاحظتها في ما يلي:

١ - استخدام الكلمات بطريقة أصبحت معها توحى بأكثر من

الثابت والمتحول

معنى، لأنه أفرغها من معناها المؤلف. فلقد خلصها من الحتمية وأسلمها للاحتمال. وهذا مما حير قراءه (سامعيه) وأدى الى الاختلافات في تفسير شعره.

٢ - غير النسق المؤلف العادي لتركيب الكلمات. وهذا مما أدى إلى القول عن شعره بأنه معقد.

٣ - حذف ولم يترك ما يدل على ما حذفه. وهذا مما أدى إلى اتهامه بالغموض والصعوبة.

٤ - ابتكر معاني بعيدة وصيغاً غير مألوفاً وسياقاً غريباً.

وأبو تمام يطمح في هذا إلى أن يكون شعره تأسيساً: تجاوزاً لما سبقه وبداية جديدة. لقد واجه العالم بموقف من يعيد طرح الأسئلة الأولى، ومن يحاول أن يحدد بما تشف عنه، ويرسم بالكلمات هذا الذي يمكن أن تشف عنه. لذلك لم يكن شعره استطراداً للكلام الأول، ولم يكن اندراجاً في تاريخ مرسوم. كان ابتكاراً يسلم ما يبتكره إلى أفق بلا نهاية: كان أصلاً - بداية. كان تأسيساً للفروقات. والفرق لا ينشأ بحسب التقليد، وإنما ينشأ بحسب الإبداع. ينشأ بحسب اللاحق لا السابق. كان أبو تمام كمن يرى الحضور الشعري في عصره صنواً للموت، لأنه حضور الحتمي المؤلف. لذلك حاول أن يخلق حضوراً آخر هو حضور المحتمل الغريب. ولهذا كان الغياب الكامل هو الذي يوحى له بالشعر. كان شعره، بتعبير آخر، نوعاً من كتابة الغياب، كتابة الحضور - الغائب والغياب - الحاضر. ومن هنا كان خطراً - فكل تأسيس خطر. ومن هنا نفهم ثورة التقليد عليه: فهو، كما وصفه التقليديون، «ضد ما نطق به العرب»، ولقد «أفسد الشعر»، ولئن كان «ما يقوله شعراً، فكلام العرب باطل».

من القدم إلى الحداثة

هكذا اتخذت الحداثة عند أبي تمام بُعداً آخر هو ما يمكن أن نسميه بُعد الخلق لا على مثال. فهو لم يهدف كأبي نواس إلى المطابقة بين الحياة والشعر، بل هدف إلى خلق عالم آخر يتجاوز العالم الواقعي. لقد اشتركا في رفض تقليد القديم، لكن كلا منهما سلك في إبداعه مسلكاً خاصاً.

من الخطابة إلى الكتابة

- ١ -

لا نقدر أن نحيط بنشأة الحداثة في المجتمع العربي، على الصعيدين: السياسي - الفكري - الاجتماعي، من جهة، والشعري من جهة ثانية، إلا إذا أدركنا معنى انتقال العرب من الخطابة إلى الكتابة، أو من الشفوية إلى التدوين.

الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة، نثراً وشعراً، هي كتابة القرآن، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة. هو، بمعنى آخر، نهاية البداوة وبدء المدنية. يمكن القول، تبعاً لذلك، إنه بداية المعاناة والمكابدة و«إجالة الفكر». القرآن إبداع للعالم بالوحي (من حيث أنه تصور جديد للعالم) وتأسيس له بالكتابة. فالكتابة هي وضع العالم - واقعاً وغيباً، صورة ومعنى، في نظام لغوي. هي، بكلام آخر، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص. والقرآن ليس شعراً ولا نثراً. وحين نجوز القول عنه إنه شعر، أو نثر نقول: إنه شعر لا كالشعر، ونثر لا كالنثر. والقرآن، من هذه الناحية، يتجاوز الأنواع الأدبية ويخلق نوعاً جديداً. لكن هذا النوع الجديد من الكتابة، إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم.

الثابت والمتحول

هذه الكتابة تأسيس: كل كتابة بعدها لا تصحّ إلا إذا كانت خروجاً على قواعد الخطابة، وتأسيساً لقواعد جديدة، - إلا إذا طمحت إلى أن تكون هي كذلك تأسيساً. وقبل أن أمضي في تبيان ما أذهب إليه في ما يتصل بتأسيس كتابة جديدة، سأعرض لتطور الكتابة ومفهومها.

نشأت الكتابة، مهنةً، مع تدوين القرآن. قد تكون موجودة قبله، لكن لم يصلنا قبل القرآن كتاب مدوّن، بالعربية. المعنى الأول للكاتب في العربية هو المدوّن أو الناسخ. وهذا هو المعنى نفسه الذي ساد أوروبا قبل القرن السادس عشر. يعرف ليريه Littre الكاتب في هذه الفترة بأنه «الذي يمتحن الكتابة للآخر». أما المعنى الثاني للكاتب، أي المؤلف فنشأ في أوروبا بعد القرن السادس عشر. ونشأ في اللغة العربية^(١)، في دمشق في القرن السابع^(٢). لكن الكتابة بقيت مهنة: تدويناً أو نقلاً أو تصنيفاً. والكتابة بالمعنى الإبداعي - الحديث، لم تنشأ إلا في القرن الثامن. وقد وصلت إلى درجة عالية من النضوج والتنوع مع المتصوفة من أمثال النّفري^(٣)، ومع التوحيدي^(٤). ذلك أن الكاتب، بالمعنى الحديث، ليس المثقف، وليس كل من يؤلف وينشر. وإنما هو من يتمتع بموهبة الكتابة ومن يكتب بشكل خاص متميز. هو، بتعبير آخر، من له أسلوب وشخصية في الكتابة، يمنحانه نبهة خاصة وطابعاً خاصاً: فريدة تميزه عن غيره. فالكاتب، بالمعنى الذي أقصده، هو من له رؤيا خاصة للعالم، وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا.

هذه الكتابة نشأت إلى جانب الخطابة (الشعر) وفي معزل عنها. ولم

من الخطابة إلى الكتابة

تكن نشأتها نشأة تكامل مع الخطابة بل نشأة انفصال. ولم يكن هذا الانفصال في الدرجة (كما هو الشأن بين الخطابة والشعر)، بل في النوع. فالخطابة (الشعر) فطرية تقوم على البداهة والارتجال (العفوية في الاصطلاح المحدث)، أما الكتابة فكسبية تقوم على المعاناة والمكابدة، دون أن تعنيا أو تتضمنا التكلف أو التصنع.

بالغ بعض العرب في أهمية الكتابة من حيث هي صناعة فرضتها حياتهم الحديثة. يقول سعيد بن العاص، «من لم يكتب فيمينه يسرى». ويقول معن بن زائدة: «إذا لم تكتب اليد فهي رجل». وقيل كذلك: «لادية ليد لا تكتب»^(١٥). وإذا كانت الكتابة - الصناعة، في هذا المستوى من الأهمية، فإن الكاتب أكثر أهمية من سائر الناس. يقول الزبير بن بكار: «الكتاب ملوك وسائر الناس سوقة»^(١٦). ويقول ابن المقفع: «الناس أخرج إلى الكتاب من الكتاب إلى الملوك»^(١٧).

غير أنهم لم يتنبهوا إلى عمق مدلولها وإلى النتائج التي تترتب عليه، على الرغم من أن بعضهم فضلها على الشعر^(١٨). لقد أخذوا بها بوصفها ظاهرة حديثة تنافس الخطابة - الشعر، وتزاحمها وتحل محلها. وبعد نشوء الكتابة ورسوخها، صار النقاد يتحدثون عن نوعين من الكلام: الشعر والكتابة، أي الخطابة والكتابة، من حيث أن الخطابة صنو الشعر. فالعسكري يسمي كتابه «الصناعتين، الكتابة والشعر» وابن الأثير يسمي كتابه: «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر». ولا يقصد هنا من الكاتب جانب الصناعة أو المهنة، بل جانب الإنشاء، أي ابتكار أسلوب جديد، ومعانٍ جديدة.

- ٢ -

يقول القلقشندي :

١ - «الكتابة في اللغة مصدر كتب . . . ومعناها الجمع . يقال : «تكتبت القوم إذا اجتمعوا، ومنه قيل لجماعة الخيل كتبية . . . ومن ثم سُمِّي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها إلى بعض» .

٢ - «قال ابن الأعرابي : وقد تطلق الكتابة على العلم . ومنه قوله تعالى : «أم عندهم الغيب فهم يكتبون» ، أي يعلمون . وعلى حد ذلك قوله ﷺ في كتابه لأهل اليمن حين بعث إليهم معاذاً وغيره : «إني بعثت إليكم كاتباً» - قال ابن الأثير في غريب الحديث : أراد عالماً ، سُمِّي بذلك لأن الغالب على من كان يعلم الكتابة أن عنده علماً ومعرفة ، وكان الكاتب عندهم قليلاً ، وفيهم عزيزاً» .

٣ - «أما في الاصطلاح فقد عرّفها صاحب مواد البيان بأنها صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها . ولم يبين مقاصد الحدّ ولا ما دخل فيه ولا ما خرج عنه . غير أنه فسّر في موضع آخر معنى الروحانية فيها بالألفاظ التي يتخيلها الكاتب في أوهامه وتُصور من ضمّ بعضها إلى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه ، والجثمانية بالخط الذي يخطه القلم وتقيد به تلك الصورة وتصير ، بعد أن كانت صورة معقولة باطنة ، صورة محسوسة ظاهرة . وفسّر الآلة بالقلم ، وبذلك يظهر معنى الحدّ وما يدخل فيه ويخرج عنه . ولا شك أن هذا التحديد يشمل جميع ما يسطره القلم مما يتصوره الذهن ويتخيله الوهم ، فيدخل تحته مطلق الكتابة ، كما هو المستفاد من المعنى اللغوي» .

من الخطابة إلى الكتابة

٤ - «إلا أن العرف في ما تقدم من الزمان قد خصّ لفظ الكتابة بصناعة الإنشاء حتى كانت الكتابة إذا أطلقت لا يراد بها غير كتابة الإنشاء، والكاتب إذا أطلق لا يراد به غير كاتبها. . . فأما تسميتها بكتابة الإنشاء فتخصيص لها بالإضافة إلى الإنشاء الذي هو أصل موضوعها، وهو مصدر أنشأ الشيء، إذا ابتدأه أو اخترعه على غير مثال يحتذيه».

٥ - «كتابة الإنشاء مستلزمة للعلم بكل نوع من الكتابة. . . لما يحتاج إليه من التصرف في المعاني المتداولة، والعبارة عنها بألفاظ غير الألفاظ التي عبر بها من سبق إلى استعمالها، مع حفظ صورتها وتأديتها إلى حقائقها. وفي ذلك من المشقة ما لا خفاء فيه على من مارس الصناعة، خصوصاً إذا طلب الزيادة والعلو على من تقدمه في استعمالها، أو حذا حذو رسوم المبرزين الذين ينتحلون الكلام ويوقعونه موقعه، مع مراعاة رشاقة اللفظ، وحلاوة المعنى، وبلاغته ومناسبته، مع ما يحتاجه من اختراع المعاني الأبيكار للأمور الحادثة التي لم يقع مثلها، ولا سبق سابق إلى كتابتها - لأن الحوادث والوقائع لا تنهاى ولا تقف عند حد».

٦ - «ومن هنا تنقّص الوزير ضياء الدين بن الأثير في المثل السائر المقامات الحريية وازدراها، جانحاً إلى أنها صورة موضوعة في قوالب حكايات، مبنية على مبدأ ومقطع، بخلاف الكتابة فإن أهواها غير متناهية. ولو روعي حال ما يكتبه الكاتب في أدنى مدة لكان مثل المقامات مرات» (صبح الأعشى ٥/١ - ٥٥).

إن في هذه النصوص ما يدعو إلى تجاوز الكلام القديم - خطابةً وشعراً، وتجاوز الأساس الذي يقوم عليه وهو الأمانة - الفطرة -

الثابت والمتحوّل

الارتجال - البداهة، وفيها إلى ذلك، ما يدفع إلى تفضيل النثر (الجديد - الناشئ) على الشعر (القديم - السابق)^(١٩). ومن هنا تؤسس هذه النصوص لعهدٍ جديدٍ من الكتابة، أعني من الشعر، دون أن يدري بذلك أصحابها، أو يقصدوا إليه.

- ٣ -

نوجز الأسس التي يقوم عليها هذا العهد الجديد في النقاط التالية :

١ - إذا كانت الكتابة «جمعاً» فإن الكلام غير المكتوب يظل «مبعثراً» لا ناظم له، ولا ثقة فيه. إنه «قول يُسمع». والقول والسمع لا تهمهما الكلمة بذاتها، بل يهمهما وزن الكلمة. لذلك ربما أحلاً مقطعاً وزناً نسيها، محلّ مقطع آخر يوازيه. وهذا ما شكّا منه ذو الرمة. وضمن هذا المنظور يحقّ لنا، بكل تأكيد، أن نتردّد في تقويم الشعر الذي قيل وُسمِع، دون أن يُكتب - وهو هنا الشعر الجاهلي، هذا إذا لم يحقّ لنا الشك في صِحّة مُعظمه أصلاً. إن إبدال كلمة بكلمة أو مقطع بمقطع، في البيت، يغيّر دلالة البيت ويغيّر سياقه. ومن ثم يصعب تقويمه - يصعب اتخاذه نموذجاً فنياً. وبهذا المعنى يصبح من الصعب جداً القول إن الشعر الجاهلي أصل ونموذج. وبهذا المعنى كذلك تسقط جميع المقاييس والأحكام التي استندت إلى التسليم بأن هذا الشعر أصل ونموذج.

ثم إن لجمع الحروف على ورقة بيضاء، ولنوع هذا الجمع وكيفية، بعداً فنياً - إيحائياً، لا يمكن أن يعرفه الكلام غير المجموع. وهذا البعد جزء جوهري من الكلام ذاته. وهو بعد اكتشفته الكتابة الأوروبية

من الخطابة إلى الكتابة

الحديثة منذ مالا يراميه، وأغنته السورالية. واليوم يزداد غنى في كتابة بعض الكتاب المعاصرين.

٢ - الكتابة علم، لا علم بالمعلوم وحسب، بل بالمجهول كذلك. والكتاب في هذا المنظور «عزيز» نادر. ومن هنا امتياز. والعلم نقيض الأمية التي كان الجاحظ يجعل منها المثل الأعلى، في الشعر، وفي امتياز العربي على غيره، وتفوقه.

وكون الكتابة علماً، ينقلها من الانفعال والجزئية، إلى الفعل والإحاطة. فلا يكفي، لكي تكتب، أن يعذبك الألم، أو يهزك الفرح، أو يثيرك الحنين. والبداية والارتجال والفطرة لا تعني، بحد ذاتها شيئاً، فلكي تكتب، يجب أن تعلم كل شيء - أن تحس به وتدركه، وأن تحيط به. وفي هذا يكمن جانب من جوانب المعنى الحديث للكتابة.

٣ - الكتابة صناعة «روحانية»، أي أنها تجسيد بالحروف للصور الباطنة. والكتابة بهذا المعنى رؤيا، أولاً. وهي تقوم على هذه الرؤيا البدئية. وفي ذلك ما يناقض المثل الشعري العربي السائد آنذاك، من أن الشعر احتذاء مثال سابق. الشاعر لا يرى، وإنما ينسج في رؤيا المثل السابق. فهو محكوم بال تكرار، لأنه محكوم بالتقليد. بينما الكتابة لا تكون إلا برؤيا شخصية متميزة.

٤ - والكتابة «إنشاء» أي أنها اختراع على غير مثال. وهذه النقطة امتداد وتمة للنقطة السابقة. وهي تؤكد الفرق بين الكتابة الناشئة، التي تتم على غير مثال، والشعر قبلها، الذي لا يُعتدُّ به إلا إذا قيل احتذاء على مثال سابق، كامل. والإنشاء يلغي مفهوم الكمال الموجود في ما سبق، ويضعه في فعل الإنشاء ذاته. وبما أن الإنشاء، بطبيعته،

الثابت والمتحول

حركة تنجيء من المستقبل فإن الكمال موجود في المستقبل. والكاتب «يتقدم» نحوه، ولا «يعود» إليه.

٥ - الكتابة عمل شاق لا يعرفه إلا من مارسه. وهي عمل شاق لأنها إنشاء مستمر، خارج القوالب الجاهزة، ولأن هذا الإنشاء وليد «الأمور الحادثة التي لم يقع مثلها». وهذا نقيض الشعر في الماضي، الذي لم يكن يتناول إلا الحوادث التي وقعت، والحوادث التي تماثلت وتكررت، ولهذا كان يصف ولا يبتكر، وكان يعلم ولا يوحي.

٦ - الكتابة لامتناهية شكلاً وموضوعاً، لأنها تواجه عالماً لا متناهياً. والشعر في الماضي كان محدوداً، لأنه كان يدور في عالم محدود، لا من حيث موضوعاته وحسب، بل من حيث أشكاله وإيقاعاته كذلك. فالشعر «محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود ومد المقصور، وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف، واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها وغير ذلك مما تلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه^(١). وأن تكون المعاني تابعة للألفاظ، أمرٌ يتضمن شيئين: الأول هو أن المعنى محدود باللفظ، أي بالشكل. ولما كان بذاته محدوداً، كان المعنى قليل الأهمية. ومن هنا الإلحاح على أن الشعر ليس في المعنى، بل في اللفظ. والثاني هو أن البيت الشعري قالب. ولا بد لكي يكتمل، من أن يمتلئ بالألفاظ الملائمة، وزنياً، لهذا القالب. وهذا يعني أن الألفاظ تابعة هي ذاتها، لقالب سابق جاهز - وبذلك يفقد الشاعر، بدئياً، حريته في اختيار الألفاظ وعددها ومن ثم يفقد حريته في إغناء المعنى. وهكذا يكون المعنى مفروضاً عليه، لأنه مفرغ في قالب مفروض عليه، وهو قالب يفرض بدوره ألفاظاً وعدداً معيناً منها.

من الخطابة إلى الكتابة

«والكلام المنشور لا يُحتاج فيه إلى شيء من ذلك، فتكون ألفاظه تابعة لمعانيه»^(٢١). وأن تكون الألفاظ تابعة للمعاني، أمر يتضمن الحرية البدئية في اختيار الشكل (الألفاظ والتراكيب والصيغ) الملائم لمعنى هو نفسه مستجد وغير سابق أو جاهز، لأنه وليد الحوادث الناشئة (التجربة) ويكون هذا المعنى لامتناهياً، لأنه نابع من تجربة غير متناهية، وبذلك يكون شكله لامتناهياً، ومن هنا تكون الألفاظ تابعة للمعاني.

وضمن هذا المنظور لا يقدر الكاتب أن يكتب إلا إذا كان في نفسه، هو بالذات، معنى خاص - أي إلا إذا كان لديه ما يقوله. بينما الشاعر يستطيع في كل لحظة أن يملأ بالألفاظ معينة قوالب معينة، دون أن يكون لديه، بالضرورة شيء يقوله - شيء يضيفه إلى ما سبقه. وهكذا نفهم كيف أن الشعر يسقط في التقليد والتكرار، وكيف حاول بعض النقاد أن يحصروا الشعر في التقليد والتكرار، وأن يربطوا مدى قيمته بمدى مطابقة المثال. ولعل قالبية الشعر التي تسهل صناعته هي التي دفعت ناقدًا كالعسكري ليقول في كتاب الصناعتين: «والذي قصر بالشعر كثرتة وتعاطي كل أحد له حتى العامة والسفلة فلحقه من النقص ما لحق الشطرنج حين تعاطاه كل أحد»^(٢٢). ويحاول صاحب الصناعتين أن يوفق بين الخطابة والشعر والكتابة فيقول: «ومع ذلك، فإن أكمل صفات الخطيب والكاتب أن يكونا شاعرين كما أن أتم صفات الشاعر أن يكون خطيباً كاتباً»^(٢٣).

العرب / الغرب

- ١ -

تتمثل البذور الثقافية الأولى لاتصال العرب بالغرب الأوروبي، تاريخياً، في ظاهرتين: الحضور الفرنسي في القاهرة بين ١٧٩٨ - ١٨٠٥، والبعثات إلى الخارج بدءاً من ١٨٢٦.

من الناحية الأولى، لم يؤثر الحضور الفرنسي في طراز التفكير وحسب، وإنما أثر كذلك في طراز الحياة. أما من الناحية الثانية فقد أمضت البعثة الأولى في فرنسا خمس سنوات وكان رفعت رافع بدوي الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) ملحقاً بها بوصفه إماماً للبعثة. غير أنه كان من الذكاء والفتح بحيث أنه اغتنم فرصة وجوده في باريس، وتابع دراسة شبه منتظمة كأبي طالب. وهكذا تعلّم اللغة الفرنسية، وقرأ كثيراً من الأدب والفكر اليونانيين، بالإضافة إلى قراءة راسين، وفولتير، وروسو، ومونتيسكيو.

أما الأفكار الجديدة التي نتجت عن ذلك فقد عرضها في بعض مؤلفاته، بعد عودته، وأهمها كتاباه الأساسيان: «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» (١٢٥٠هـ / ١٨٣٤م)، «مناهج الألباب المصرية في

الثابت والمتحول

مناهج الآداب العصرية» (١٢٨٧هـ / ١٨٧٠م).

ويؤكد الكتاب الثاني على :

أ - ضرورة اشتراك الشعب في الحكم، وضرورة تربيته من أجل هذه الغاية، وخاصة من الناحية السياسية.

ب - الشرائع تتغير بتغير الظروف، مما يعني تفسير الشريعة الإسلامية تفسيراً يتفق مع حاجات العصر.

ج - التشديد على فكرة الوطن، وأهمية الحدود الجغرافية في تحديد شخصيته. والقول إن الوطن محبة وإنه أساس الفضائل، والتشديد، بنتيجة هذا كله على فكرة الأمة. وهكذا يربط الأمة بالأرض.

د - ضرورة دراسة العلوم الحديثة، بحيث يتساوى في ذلك الفتيان والفتيات. لكن دون أن تعني هذه الدراسة حشو الذهن بالمعلومات بل يجب أن تُعنى بفهم الحقائق الكامنة وراءها، والمناهج التي تسيرها.

هـ - ربط التغير بالحرية. وهو بقدر ما يشدد على أهمية الأول يشدد على أهمية الثانية.

وخلاصة هذه الأفكار أن الطهطاوي يؤكد عدم التعارض بين الموروث العربي والمدنية الحديثة، فهو يوفق بين الدين والحضارة. وجميع ما كتبه في هذا الصدد محاولة للإجابة عن هذا السؤال: كيف يمكن للمسلم أن يتبنى حضارة العالم الأوروبي الحديث دون أن يتخلى عن دينه؟

أما في الكتاب الأول، فيروي الطهطاوي قصة اللقاء بين العرب والغرب، استناداً إلى تجربته. يبدأ أولاً، فيقارن بين «البلاد الإفريقية» و«البلاد الإسلامية»، قائلاً: «البلاد الإفريقية قد بلغت أقصى مراتب

العرب/ الغرب

البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية، وما وراء الطبيعة، أصولها وفروعها، ول بعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها. . . غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم، ولم يسلكوا سبيل النجاة، ولم يرشدوا إلى الدين الحق، ومنهج الصدق. كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها، وفي العلوم العقلية، وأهملت العلوم الحكيمة بجملتها، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه، وجلب ما تجهل صنعه». (ص ١٤٧، طبعة حجازي).

ويسوّغ الطهطاوي السفر إلى البلاد الغربية والتعلم منها بأحاديث نبوية تحض على طلب الحكمة، أيّاً كان صاحبها، سواء كان وثنيّاً أو كافراً. إذ «حيثما أمن الإنسان على دينه، فلا ضرر من السفر، خصوصاً لمصلحة مثل هذه المصلحة» (المصدر نفسه).

ثم يذكر «العلوم والفنون المطلوبة، والحرف والصناعات المرغوبة» والتي هي «إما واهية في مصر أو مفقودة بالكلية»، فيقول إنها قسّان: قسم عام للتلامذة: الحساب، الهندسة، الجغرافيا، التاريخ، الرسم. وقسم خاص وهو عدة علوم يصنفها في خمسة عشر نوعاً، أولها: «علم تدبير الأمور الملكية» وتتفرع عنه فروع أهمها علم الحقوق أو النواميس، وعلم الاقتصاد، وعلم أحوال البلدان، وعلم تدبير المعاملات. والثاني علم تدبير العسكرية، والثالث علم القبطانية والأمور البحرية. ثم علم السفارة، وفن المياه (الري)، والميكانيكا، والهندسة الحربية، وفن الرمي بالمدايع (الطوبجية)، وعلم الكيمياء، وفن الطب، وعلم الفلاحة، وعلم الطبيعيات، وصناعة النقاشة وحفر الأحجار، والطباعة، وأخيراً فن الترجمة.

الثابت والمتحول

غير أن هذا الانفتاح على الصعيد العلمي، والإعجاب بالفرنسيين وبيع بعض أخلاقهم التي تشبه الأخلاق العربية، «كالعرض والحرية والافتخار» و«المروءة وصدق المقال» (ص ٤٠٢ - ٣، ٤٠٥)، يقابلها انغلاق ونفور، على الصعيد الديني.

ففي كلامه على إقامة البعثة في مرسيليا، في طريقها إلى باريس، أشار إلى بعض المسلمين الذين «خرجوا مع الفرنسية مع خروجهم من مصر» فقال إن منهم «من تنصّر والعياذ بالله»، ووصف امرأة مسلمة بأنها «تنصّرت وماتت كافرة» (ص ١٨٩).

ويصف الفرنسيين، على الصعيد الديني، فيقول: «ومن عقائدهم القبيحة قولهم إن عقول حكمائهم وطبائعهم أعظم من عقول الأنبياء وأذكى منها. ولهم كثير من العقائد الشنيعة، كإنكار بعضهم القضاء والقدر» (ص ٢١٣).

لكن هذا لا يمنع من القول، على الصعيد المدني، إن «القانون الذي يمشي عليه الفرنسية... فيه أمور لا ينكر ذوو العقول أنها من باب العدل (...). وغالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى، ولا في سنة رسوله، صلى الله عليه وسلم...»، ومع ذلك فإن عقولهم حكمت «بأن العدل والإنصاف من أسباب تعمير الممالك وراحة العباد» و«انقادات الحكام والرعايا لذلك، حتى عمرت بلادهم، وكثرت معارفهم، وتراكم غناهم، وارتاحت قلوبهم، فلا تسمع فيهم من يشكو ظلماً أبداً. والعدل أساس العمران».

وكأنه هنا يقول إن الشعوب تقدر أن تحقق العمران والتقدم والعدالة استناداً إلى العقل، ودون حاجة إلى الدين.

العرب / الغرب

غير أنه يتكلم في موضع آخر على هذا القانون فيرى، من جهة، أن فيه أشياء كثيرة تشبه ما في «بلاد الإسلام»، فإن «ما يسمونه بالحرية ويرغبون فيه، هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والإنصاف، وذلك لأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوي في الأحكام والقوانين» (ص ٢٣٧)، ثم «أن شريعة الإسلام التي عليها مدار الحكومة الإسلامية مشوبة بالأنواع الثلاثة المذكورة لمن تأملها وعرف مصادرها ومواردها» (ص ٣٤٥) ويعني بهذه الأنواع: الملكية المطلقة، والملكية المقيدة بالقانون، والجمهورية. ومن جهة ثانية، يقول عن الفرنسيين، في صدد هذا القانون بأن «أحكامهم القانونية ليست مستنبطة من الكتب السأوية، وإنما هي مأخوذة من قوانين آخر، غالبها سياسي وهي مخالفة بالكلية للشرائع». ويختتم مستشهداً بهذين البيتين:

من ادعى أن له حاجةً تُخرجه عن منهج الشُّرعِ
فلا تكونن له صاحباً فإنه ضرٌّ بلا نفع.

(ص ٢٤٣)

وحين يتحدث عن الفكر الفلسفي الفرنسي يقول: «من المعلوم أن المعرفة بأسرار الآلات أقوى مُعين على الصناعات، غير أن لهم (أي الفرنسيين) في العلوم الحكيمة حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السأوية، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، (...) وإنما نقول هنا إن كتب الفلسفة بأسرارها محشوة بكثير من هذه البدع (...) فحينئذ يجب على من أراد الخوض في لغة الفرنسياتية المشتمة على شيء من الفلسفة أن يتمكن من الكتاب والسنة، حتى لا يغتر بذلك، ولا يفتر عن اعتقاده، وإلا ضاع يقينه».

الثابت والمتحوّل

ويعبر، شعراً، عن تردده هذا بين مدح الفرنسيين علمياً، وذمّهم، دينياً، فيقول:

أيوجد مثل باريس ديارٌ شُموس العلم فيها لا تغيب؟
وليل الكفر ليس له صباحٌ أما هذا وحقكم، عجيب؟

(ص ٢٩٦ - ٢٩٧)

يتضح ممّا تقدّم أن الطهطاوي ينظر إلى التمدن من موقع الإيمان المطلق، المسبّق، بالدين الإسلامي وصحته، فاصلاً، في ذلك بين «العلم» و«الدين». وهو يرى، تبعاً لذلك، أن معرفة «الآلات» التي يتمّ بها تحسين الحياة وال عمران، ويتم التمدن، إجمالاً، لا تتناقض مع الدين، بل إنّه، على العكس، يحثّ على هذه المعرفة. وعلى هذا يجب على المسلم طلب هذه المعرفة، والسعي إليها، حتى وإن كانت لدى غير المسلمين، أي «الكافرين». لكن يجب، بالمقابل، صدّ جميع الأفكار التي تفسد الدين، ورفضها.

هناك، إذن، على مستوى تحسين الحياة، إمكانٌ للتوفيق بين الدين والعلم. غير أن هناك انفصلاً كاملاً بينهما، على مستوى النظر إلى الله والوجود والآخرة.

وهكذا لا نرى عند الطهطاوي شيئاً جديداً يضيفه، نظرياً، إلى الموقف التوفيقى الذي وقفه الفلاسفة العرب القدامى، وخصوصاً ابن رشد، وأكدوا فيه على الوحدة بين الدين والفلسفة. بل إن ابن رشد كان أكثر عمقاً، وأكثر بُعداً في التحليل العقلي، وأكثر جذرية.

وفي هذا يمثل الطهطاوي نموذجاً لفكر «النهضة»، الذي ساد الحياة العربية «الحديثة»، على مستوى النظام ومؤسساته.

العرب / الغرب

- ٢ -

وُلد اللقاء مع الغرب، على الصعيد الأدبي، موقفاً نقدياً يتمثل في أربعة مبادئ:

أ - المبدأ الأول يتصل بالموضوع أو المضمون، وخلاصته أن الحياة الجديدة التي يحياها الشاعر العربي أنتجت مشكلات جديدة. ولهذا فإن عليه أن يعي هذه المشكلات ويشق موضوعاته منها، ويترك من ثم الموضوعات التقليدية الموروثة. وبناءً على ذلك يدعو الشميل مثلاً، الشعراء (مجموعة شبلي الشميل، الجزء ٢، ص ٢٥٤ - ٢٥٥) العرب إلى التخلي عن الموضوعات القديمة، المدحية الاستجدائية وغيرها، والالتزام بالمبادئ الاجتماعية والفلسفية المادية.

كذلك يدعوهم أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) إلى أن يعنوا بما يسميه «الحقائق الكونية والبشرية»، وينبذوا الموضوعات التقليدية - ذلك أن الشعر العربي لم يعد «في مجمله غير أصدااء لأصوات الشعراء الماضية وأشباح لألوانه وأشكاله» (أنتم الشعراء، الوصية ٥).

ب - والمبدأ الثاني يتصل بطريقة التعبير. فإذا كانت المشكلة تغيرت، فإن على الشاعر أن يغير طريقة تعبيره. فلا يمكن التعبير عن «مضمون» جديد «بشكل» قديم. فتغير «المضمون» يستدعي، إذن، تغير «الشكل».

وقد اقتصرَت الدعوة إلى تغيير الشكل على مجرد التحرر من أشكال النظم التقليدية - وبخاصة التحرر من القافية. وتضمن ذلك إمكان الكتابة الشعرية بطريقة جديدة غير طريقة الوزن، وهي ما سماها أمين الريحاني بطريقة، «الشعر الحر الطليق». ومميزات هذه الطريقة هي،

الثابت والمتحوّل

كما يقول: التحرر من القيود، والطواعية في اشتغالها على الخيال والفلسفة، والغربة والجلدة.

وهذه الطريقة تلتمس مقياسها ومصدرها في الشعر الأوروبي.

ج - والمبدأ الثالث يتصل بتعريف الشعر. فتعريفه في الماضي كان تابعا لأغراضه وأشكاله، وبما أن هذه الأغراض والأشكال قد تغيرت، فإن تعريفه يجب أن يتغير.

وهكذا يدعو جرجي زيدان إلى وضع تعريف جديد للشعر العربي، فتعريفه القديم تعريف للنظم لا للشعر، أو هو كما يعبر تعريف الشعر «بلفظه لا بمعناه» بينما يجب أن يعرف «بمعناه لا بلفظه»، كما هي الحال في أوروبا. وإذا قبلنا ذلك يصبح الشعر العربي، كالشعر الأوروبي، منظوماً ومتنوراً، ويصبح الأساس في الشعر «الخيال الشعري أو المعنى الشعري»، ومن الضروري في ذلك أن يفيد الشاعر العربي من تجربة إخوانه الشعراء السريان الذين كتبوا الشعر وزناً بلا قافية، أو مقفى بلا وزن. (الهلل، سنة ١٩٠٥، ص ٩٧، سنة ١٩٠٦، ص ٣٥٤).

ويعبر عن أفكار زيدان، بشكل أكثر دقة، توفيق إلياس بقوله:

١ - القافية والوزن أثر من آثار اختلاط الشعر بالغناء والموسيقى (الهلل، سنة ١٩٠٩، ص ١٦٠).

٢ - التطور اقتضى فصل هذه الفنون، وهكذا نشأ الشعر المنشور.

٣ - الشعر، إذن، «أمر وراء الكلام»، ولهذا تمكن كتابة الشعر «بالكلام مطلقاً».

د - وينبثق المبدأ الرابع عن المبادئ الثلاثة الأولى، وخلاصته أن علينا أن نغير النظرة إلى الشاعر، فلم يعد الشاعر من يكتب القصيدة

العرب / الغرب

تلو الأخرى، دون رؤيا للعالم أو موقف منه، بحيث يجيء شعره
مجموعة من الانفعالات، أو وصفاً للأحداث دون رابط رؤياوي وجمالي
يربط فيما بينها، ويوحدها، بل الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا، أي
من له رسالة كما يعبر جبران. ومن لا رسالة له، ليس شاعراً.

وقد تجلّى هذا المفهوم، على نحو خاص، عند جبران خليل جبران.

البارودي أو « النهضة » / « الحداثة »

- ١ -

يرى معظم النقاد المعاصرين، خصوصاً أولئك الذين درسوا الشعر العربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين أن محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) هو بداية « النهضة » وشاعرها الأول.

ويحسن، في دراسة موقع البارودي من النهضة والحداثة، ودوره فيها، أن نبدأ بتحليل الأسس التي استند إليها هؤلاء النقاد في رأيهم هذا. لذلك يحسن أن نقدم نماذج من أحكامهم.

أ - يقول مصطفى صادق الرافعي: «... أما نط البارودي في النظم، فهو غاية ما دارت له الألسنة: عذوبة تكاد تُرشف، وجزالة تلعب بالنفس، وسلاسة يستريح في ظلها القلب وتستشوق نسيمها الكبد...» (المقتطف، مجلد ٣٠، الجزء ٣، مارس ١٩٠٥).

ب - ويقول شكيب أرسلان: «أشعر الشعراء عندي هو محمود سامي البارودي ثم شوقي ثم حافظ، وهؤلاء الثلاثة في هذا العصر هم السابقون في حلبة الشعر، الفائقون في إجادته. بل هم أشبه بالثلاثة الماضين: أبي تمام الشعر، ومتنبيّه، وأبي عبادته، بل هم اليوم

الثَّابِتُ والمتحوِّلُ

لات الشعر وعُزَّاه ومَناته، والذي رجحت لهم على غيرهم بيَّناته . . . » (مجلة سركيس، السنة الثانية، العدد ١٣، نوفمبر ١٩٠٦، وانظر: محمود سامي البارودي، شاعر النهضة، للدكتور علي الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩ ص ٤٠٧).

جـ - ويقول خليل مطران عنه: «نسيج وحده، ونادرة الزمان. على أن أحسن ما في شعره الصياغة، بها سما إلى منتهى الإجادة، وبرّز على المتقدمين فضلاً عن المتأخرين. . .

ومن هذا الكلف الشديد، باللفظ والأسلوب التركيبي، نشأ عنده أحياناً فتور عن الإغراب في المعاني، وحرص على المألوف من طريقة النظم، ولكنها لا يتقصان شيئاً من مزية قريضه. . . وهذا كان نظمته غاية الغايات في التصور إتقاناً وإحكاماً، وآية من الآيات في التعبير رقة وانسجاماً». (الجواثب المصرية، عدد ٥٧٢، تاريخ ١٥/٢/١٩٠٤).

ويقول مطران أيضاً: «أما شعر البارودي فهو بجملته، صناعة لا تُنَافَسُ بقديم ولا حديث، مع ابتكار قليل، وإحساس فيّاض. اختار له أحسن أساليب العرب، وأفصح ألفاظهم، وتغنّى بها على وحي نفسه. . . فمثل قارئه مثل سامع المنشد البارع، لا يبتئس حين يلبس عليه فهم الألفاظ إذا استمر النغم في نظامه وإيقانه، بل يستمر في طربه، ويترقى فيه، إلى أن يخلق لنفسه شجوناً حيث تفوته شجون الأقوال المنشدة. كان ذلك مذهبه في الشعر، وتلك غايته.

ولا ننس له فضلاً جديراً بالذكر الخاص، وهو أنه أول شعراء البعثة الحديثة، بمعنى أنه أول من ردّ الديباجة إلى بهائها وصفائها القديمين، . . . فإنك لتجد الواحدة من قصائده ذاهبة صعداً إلى عهد

البارودي أو « النهضة » / « الحداثة »

أرقى أزمته العرب، فهي كالجبال الشاخنة، وحولها القصائد الآخر كالأركان المقامة من حجارة أطلال بلا اختيار ولا نسق ولا هندام... . شعره إنما هو شعر الصناعة والإيقاع». (المجلة المصرية، السنة ٣، عدد ١٤، ص ٤٢٩ - ٤٣١، سنة ١٩٠٩).

د - ويقول محمد حسين هيكل: «... فكان شعره في عصره جديداً كله: كانت محاكاته الأقدمين جديدة، وكانت معارضته إياهم جديدة، وكانت رياضته القول على مثاهم جديدة». (مقدمة ديوان البارودي: ٣٠/١). ذلك أنه كان «قمة عالية لم يبلغ شأوها مثيل لها في عصره ولخمسة قرون سبقتة، فقد خرج على الناس، بثقافة أدبية لم يألّفوها من شعرائهم، وبأغراض لم يعرفوها عنهم، وديباجة لم يسمعوها في إنشادهم، ورسالة انقطع عهدهم بها من أمد بعيد، وبلاغة تأخذ بالنفس، وتمتلك الأفتدة». (محمود سامي البارودي، شاعر النهضة، للدكتور علي الحديدي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩، ص ٤٠٦).

هـ - ويقول محمد مندور: «وهذا الشاعر العظيم وإن يكن قد تخير لشعره الثوب التقليدي، إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربي من قوة وجمال، واستطاع أن يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قص أحداث عصره بحيث يمكن القول إن هذه الدنان القديمة لم تزد شعره إلا قوة وجلالاً». (الشعر المصري بعد شوقي، ج ١، ص ١ - ٢، ١٩٥٥).

و - ويقول عباس محمود العقاد عنه: «صاحب الفضل الأول في تجديد أسلوب الشعر وإنقاذه من الصناعة، والتكلف العقيم، ورده إلى

الثابت والمتحول

صدق الفطرة وسلامة التعبير» (شعراء مصر وبيئاتهم في الجليل الماضي، ص ٢٢).

- ٢ -

لا نناقش هنا التناقضات التي وردت في هذه الأحكام، حيث يبدو أن ما يراه بعضها نقيضاً، يراه بعضها الآخر ميزةً، خصوصاً في ما يتعلق بمسألة «الصناعة»، وإنما نكتفي بأن نستخلص من هذه النماذج في تقويم شعر البارودي ما نراه مفيداً في سياق هذا البحث. ويبدو لي أن هذه الأحكام تصدر، في المقام الأول، عن وضع نفسي - قومي. فقد خيّل لهؤلاء النقاد ومن جرى مجراهم بين قراء الشعر، أن البارودي يمثل في شعره:

- أ - جلال القديم وفطرته،
- ب - «الروح العربية الخالدة»،
- ج - اليقين الكامل باستمرار المجد العربي القديم،
- د - الدليل الكامل على أن الحاضر سيتبدد أمام نور الماضي التليد،
- هـ - الثقة الكاملة بالتراث العربي والشخصية العربية.

لكن لهذا الوضع النفسي - القومي، ما يواكبه على الصعيد الفني، ويتمثل في ما يلي:

- أ - «الصياغة المتقنة»،
- ب - «مجاراة القدماء ومحاكاتهم»،
- ج - «الاعتراف بالقدماء على أنهم أنبياء الشعر» ومن ثم الاعتراف بأنه «لا بد من متابعتهم والاستمداد من مناهلهم».

البارودي أو « النهضة » / « الحداثة »

د - « احترام القيود القديمة من القواعد النحوية والبلاغية والألفاظ والوزن »،

هـ - « عدم التعقيد في الأسلوب ».

و - « تمثل أفكار القدماء وصورهم وعواطفهم أيضاً، لأن العاطفة في نظرهم منشؤها الطبيعة، والطبيعة ثابتة لا تتغير، ومن ثم لا مجال لتغيير العواطف، فالأدب الكلاسيكي (الأتباعي) السليم هو ما التزم عواطف الأقدمين ». (الحديدي، ص ٤٠٨).

تعود، إذن، تسمية البارودي بـ « شاعر النهضة » إلى :

أ - تقويمه بالقياس إلى ما سُمي بـ « الفترة المظلمة » أو « عصر الانحطاط »،

ب - تقويمه بالقياس إلى الارتباط بالقديم ارتباطاً إحيائياً.

ج - تقويمه بالقياس إلى حركة النهوض السياسي - الثقافي : التخلص من الاستعمار العثماني، والانفتاح على ثقافة الغرب والإفادة منها في تطوير الحياة العربية.

د - تقويمه بالقياس إلى ما سُموه بالتوكيد على « الروح العربية »، مقابل الاتجاهات العثمانية - التركية.

يمكن أن نردّ هذا كله إلى أسبابٍ نوجزها في ما يلي :

أ - السبب القومي : فقد كان وجود شعر يذكر العرب بترائهم الشعري القديم، في مناخ الظلامية العثمانية، سبيلاً إلى الاعتزاز بالذات من جهة، وإلى الشعور باستمرار هذا التراث وتفوقه من جهة ثانية، وإلى الوعي بأن العرب شخصية متميزة لا يمكن أن تُقهر أو تُطمس. وكان في شعر البارودي ما يحقق، من وجهة النظر التقليدية، هذا كله.

الثابت والمتحوّل

وكان في مثل هذا الشعر استعادة للتراث العربي الشعري، تُشعر العربيّ، إزاء الغرب، بأن له أدباً خاصّاً يضاهي أدب الغرب. وهو لذلك ليس في حاجة إلى الغرب، من الناحية الأدبية، وإن كان في حاجة إليه من الناحية العلمية.

ب - الفصاحة، بوصفها خاصيّةً عربية: وكان شعر البارودي أيضاً استعادةً للفصاحة العربية، بشكلها الكلاسيكي، مما جعل العربي يعتقد أنه شعر يقضي على ما سمّته النظرة التقليدية بالركاكة، في ما يتعلق بالنتاج الشعري الذي حاول أصحابه فيه أن يتخلصوا من تقليد النماذج العربية القديمة، وأن يستمدوا أشكالاً جديدة من التجربة الشعرية في الغرب، وأنه، بالتالي سبيل إلى التخلص من الركاكة الثانية - ركاكة الابتذال الذي ساد في الفترة التي سمّيت بالفترة المظلمة، والتي بدأت بسقوط بغداد سنة ١٢٥٨. فهذه الفترة مليئة بشعر مصنوع متكلّف فقد شرارة الإبداع، وخضع للتصنيع اللفظي والبديعي والشكلي. ونشأ فيها، إلى ذلك، ميل لهجر اللغة الفصحى والكتابة باللغة العامية أو الدارجة.

ج - المحاكاة: وترى النظرة التقليدية السائدة أن للشعر العربي، كما استقر في الجاهلية على الأخص، خصائص مطلقة لا تتغير، وأن مهمة الشعراء اللاحقين هي التمسك الكامل بهذه الخصائص: الديباجة القوية، جزالة اللفظ، متانة العبارة، العمودية الخليليّة، والعمودية الشعرية، ورأت في شعر البارودي نموذجاً قوياً يحاكي هذه الخصائص، خصوصاً أن البارودي:

١ - قرأ الشعر العربي القديم وحفظه،

٢ - فهم مقاصده وتبيّن مواقع الجمال فيه،

البارودي أو «النهضة» / «الحدائث»

- ٣ - رواه - أي تمثلت ذاكرته، ألفاظه وتراكيبه،
- ٤ - هكذا تكونت سليقته، وهكذا يجب أن تكون سليقة الشاعر،
- ٥ - إذ، بهذه الطريقة وحدها، يتأصل في العروبة، وفي اللغة العربية بخصائصها اللفظية وتركيبها، وتكون ذاكرته الشعرية: ألحاناً وأنغاماً وصوراً وتراكيب، فتصبح ينبوعاً جاهزاً، ولا يبقى عليه في كتابة الشعر، إلا أن يتذكر جيداً، أي أن يغترف من ماء هذا ينبوع عفويّاً، دون جهد أو دون تكلف.

نضيف إلى ذلك أنه استعاد النسق القديم للقصيدة: أ - الافتتاح بالغزل أو النسيب، ب - ذكر المفاوز التي قطعها الشاعر، ج - ذكر الركائب التي أنضاهها والأهوال التي تجشّمها، د - الخروج إلى المقصود.

بالإضافة إلى أنه كذلك استعاد نهج الأوائل:

- أ - انفراد كل بيت، بإفادته في تركيبه، كأنه كلام وحده مستقل عمّا قبله وعمّا بعده،
- ب - الاستطراد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بشكل يجعل المقصود الأول متناسباً بمعانيه مع المقصود الثاني، وهكذا تباعاً، لكي لا يحدث أيّ تنافر في هذه النقلة.
- ج - متانة النسيج، وبلاغة الأسلوب (مجرى الكلام وسياقه) بحيث لا يحدث انغلاق في المعاني، بل تكون قريبة المأخذ واضحة.

ويحدد البارودي نفسه فنه الشعري، مستعيداً التحديدات القديمة، فيقول إن خير الشعر «ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف، بريئاً من عشوة

الثابت والمتحول

التعسف، غنيًّا عن مراجعة الفكرة. فهذه صفة الشعر الجيد». (مقدمة ديوان البارودي، ج ١، ص ٣).

هـ - الإحياء أو البعث: يُضاف إلى هذا كله أن النظرة التقليدية رأت أن شعر البارودي: «باعت للقديم من مرقد، مزَّق عنه أكفانه التي احتوته مئآت السنين، وأزاح عنه ذيول النسيان، وتغنى بأنغامه القديمة الخالدة في الأذهان والموروثة مع الزمن، فسمع منه أبناء عصره وكأنهم يسمعون للمتنبّي والبحري أو الشريف، والنابغة أو عنتر بن شداد، فطربوا لنشيدته وأخذتهم النشوة من سماع قصيدة، ووصلهم بالمجد الذي ظنوا أنهم فقدوه ونقلهم إلى حال يتوهمون معها أنهم قاب قوسين من المكانة التي وصل إليها جدودهم السابقون. وعادت إليهم الثقة في لغتهم - لغة القرآن - وأيقنوا أن قوتها باقية على الزمن، وأن العيب لم يكن فيها حين ظنوها قد احتضرت، واكتشفوا أن العيب كامن فيهم وفي ثقافتهم التي قصروها على أساليب المتأخرين، وفي أدواقهم التي أفسدت الصناعة والتكلف، وفي قرائحهم التي أجدها فقد الشعور بالكرامة القومية والإنسانية في عصور الظلم والاستبداد التركي. وما وفق له البارودي من هذا البعث لا يزال حتى اليوم يُذكر له على أنه أعظم تطور حدث في حياة الشعر العربي في عصرنا الحديث». (الحليدي، ص ٤٠٧) (٢٤).

- ٣ -

سبقت ما سُمِّي بـ «عصر النهضة» فترة سميت بالفترة المظلمة. وتبدأ منذ سقوط بغداد في غزو هولاكو سنة ١٢٥٨، كما يتفق الجميع لكنهم يختلفون حول تاريخ نهايتها:

البارودي أو « النهضة » / « الحداثة »

- أ - تنتهي سنة ١٧٩٨ (دخول نابليون مصر) .
- ب - تنتهي في أواخر القرن التاسع عشر .
- ج - تنتهي بإعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ .
- د - تنتهي بانتهاء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ .

استمرت هذه الفترة، إذن، حوالى خمسة قرون ونصف القرن على أقل تقدير، وحوالى ستة قرون ونصف القرن في أكثر تقدير. ولا شك أنها كانت فترة مظلمة من النواحي الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. فهل كانت حقاً فترة مظلمة من الناحية الأدبية - الشعرية أو الثقافية، بعامّة؟

إن تسمية هذه الفترة بالمظلمة تشير إلى أن ثمة مقياساً في ذهن من سمّاها، للفترة المضيئة. وهذه الفترة المضيئة هي من جهة ما سُمّي بعصر النهضة، ومن جهة ثانية هي الفترة أو الفترات التي سبقت الفترة المظلمة.

لا شك أن الشعر العربي تراجع في هذه الفترة المظلمة عما كان عليه سابقاً. وقد تراجع، على الأخص، كمياً. لكننا نجد، مع ذلك، حركة شعرية مهمة تستمر طوّل هذه الفترة، دون انقطاع. ولعلّ في دراسة هذه الحركة ما يفرض علينا أن نعيد طرح القضايا المتعلقة بعصر النهضة، طرحاً مغايراً لما هو مألوف.

والسؤال الأول في هذا الصدد هو: هل نقيس تقدم الحركة الشعرية بفهمها روح العصر والتعبير عنها، أم بعودتها إلى أصل ثابت ومحاولة تقليده أو الاحتذاء به؟ وهل انحطاط الشعر ناتج عن رفض هذه العودة ورفض التقليد؟ وللإجابة عن هذين السؤالين لا بدّ أولاً من أن نلقي نظرة على النتاج الشعري في تلك الفترة التي سمّيت بالمظلمة.

الثابت والمتحول

فما خصائص هذا النتاج؟

أولاً: - من ناحية الاستمرار، لم تتوقف كتابة الشعر بين ١٢٥٨ و١٨٥٠ (٦٥٠ هـ - ١٣٠٠ هـ تقريباً) بالإضافة إلى استمرار الحركة الفكرية، ممثلة بابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) وابن منظور (ت: ١٣١١) وابن بطوطة (١٣٠٤ - ١٣٧٧). الأول أنشأ علم الاجتماع، والثاني وضع أكمل موسوعة في اللغة، والثالث أسس أدب الرحلة.

ثانياً - هذا الشعر كان ذا طابع مدينيّ حضري: اللهو، الترف، التأنق اللفظي الملائم للترف واللهو.

ثالثاً - وكان ذا طابع صناعي. والمصنوع، في رأي ابن رشيق، «أفضل من المطبوع». وقام هذا الشعر على مساهرة العصر وأهل العصر، وعلى الكلام المأنوس والمعاني السهلة. أصبح الشاعر كصاحب الصوت المطرب يستميل الناس، كما يعبر ابن وكيع التنيسي، ونشأت القصيدة - الأغنية الخفيفة التي توفر لذة الحواس.

رابعاً - تطورت لغة القصيدة، سواء من حيث بنيتها الشكلية (إيقاعات مختلفة ضمن بنية واحدة) أو من حيث استخدام اللغة العامة وأنواع تعبيرية أخرى (الموشح، الدوبيت، الكان كان، الزجل، المواليا).

خامساً - أخذت القصيدة تتحول إلى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدد، مما مهد لوحدة القصيدة.

سادساً - التركيز على عالم الأشياء، ووصف جزئيات الحياة اليومية.

هكذا يبدو أن شعر هذه المرحلة يسير في اتجاه الصنعة الفنية إلى

البارودي أو «النهضة» / «الحدائث»

حدودٍ لم يعرفها الشعر سابقاً. لكنه عكس، بالمقابل عالم المدينة الناشئة وحساسيتها، وأصبح مُشاكلاً للعصر.

وقد تكون فترة الانحطاط انحطاطاً بالقياس إلى شاعر عظيم كأبي تمام، أو أبي نواس، أو المتنبي، أو امرئ القيس، لكنها بكل تأكيد ليست انحطاطاً بالقياس إلى البارودي.

إنها، على الأقل، حققت تطوراً أساسياً في بنية القصيدة، وفي اللغة الشعرية. أما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير، وعاد إلى الأشكال القديمة.

لا شك في أن لشعر البارودي دوراً إحيائياً، بمعنى أنه إعادة مُتقنة للماضي. وقد يكون لهذا الإحياء أهمية وطنية - سياسية، من حيث تعزيز الثقة بالنفس، ودفعها إلى الثبات في وجه العدو، أو النضال ضده. ويمكن القول، على هذا المستوى، إنه كان لشعر البارودي دور بارز في التوعية الوطنية.

لكن هذا الدور ليس شعرياً بالمعنى الخاص للكلمة، وإنما هو تاريخي. وقد يستوي في هذا الدور التاريخي مع النثر الأدبي، أو مع الفكر، بشكل عام. وتقويم نتاج البارودي هنا، إنما هو تقويم لتاريخيته، لا لفنيته.

الشعر يقوّم بخصوصيته الفنية، أي من حيث هو طريقة خاصة في التعبير، تتميز عن النثر الأدبي، وعن النثر الفكري. فأن يتناول الشعر الموضوعات الوطنية، لا يعني بالضرورة أنه شعر جيد، فنياً. فالموضوعات أيّاً كانت لا أهمية لها، سلباً أو إيجاباً، في تقويم فنية الشعر.

الثابت والمتحول

انطلاقاً من التوكيد على دور هذه الخصوصية في كل تقويم للشعر، نقول، في صدد شعر البارودي، إنه مهما أكدنا على ربط مفهوم النهضة بالعودة إلى القديم، فإننا لا نقدر أن ندخل في هذا المفهوم إحياء الأشكال القديمة، سواء كانت فنية أو اجتماعية أو سياسية... إلخ، فهذه الأشكال متطابقة مع أوضاع وحاجات وظروف انتهت، وحلت محلها أوضاع وظروف وحاجات جديدة، ولا بد، إذن، من أن تنشأ أشكال جديدة تطابقها. ولا نستطيع، بالتالي، أن نعدّ التجديد صناعة تقلد أصلاً سابقاً، لأن التجديد موقف إبداعي، جذري وشامل.

إن مفهوم النهضة يرتبط، إذن، ارتباطاً جذرياً، بمفهوم التغيير. فحين نقول نهضة نعني، بالضرورة، انتقالاً من وضع سابق أو ماضٍ، إلى وضع حاضر، مغاير، ونعني، بالضرورة، أن الوضع الجديد متقدم، نوعياً، في حركته العامة، على الوضع الماضي. لذلك لا يصح أن يكون في مفهوم النهضة ما يمكن أن يشير إلى «التقليد» أو «الإحياء»، لأن فيهما تراجعاً، أي تبنياً لأشكال حياتية - ثقافية، نشأت في عصر مضى، لتجيب عن مشكلات لم تعد هي نفسها المشكلات الراهنة. نضيف إلى ذلك أنه حين يحكي شاعر في القرن العشرين أشكال التعبير الشعري في القرن السادس أو السابع، فإنه في الواقع لا يحكي اللغة الشعرية القديمة وحسب، وإنما يحكي معها كذلك الفكر والموقف القديمين. ذلك أن اللغة الشعرية لا تنفصل عن محتواها. فالشاعر الذي يُحكي أشكال التعبير القديمة، لا يصدر عن موقف جديد وإنما يصدر عن الفكر والموقف القديمين اللذين أنتجا تلك الأشكال.

لا يعني ذلك أن الشعر الجديد يبدأ من لا شيء، وأن على الشاعر ليكون جديداً، أن يستأصل جذوره الماضية، وينفصل عن التراث.

البارودي أو « النهضة » / « الحداثة »

ولمّا يعني أنه، إذا كان لا بد من العودة إلى القديم فلا يجوز أن تكون عودة إلى أشكاله، بل إلى الدفعة الحية التي ولدت هذه الأشكال. فالارتباط بالشعر القديم لا يكون، تبعاً لذلك، ارتباطاً بطرائق تعبيره، بل بالروح العميق الذي حرّكه.

الخطأ الأساسي هنا، لدى شعراء التقليد ومنهم البارودي، هو في ظنهم أن الأشكال التعبيرية التي جسّدت التجربة الشعرية العربية القديمة، حقائق مطلقة، بينما هي ليست أكثر من خبرات وتعبيرات محدّدة، تكتسب أهميّتها بقدر ما نضيء التجربة الراهنة وتكشف عن آفاق غير معروفة.

على أن الأساسي هو تجاوز المنظور أو الموقف التقليدي. فهذا الموقف يرى أن الشخصية استمرار - تراكم، قوامها في الالتفاف على ذاتها، وفي البقاء ملتزمة مترابطة، شأن كُبة الغزل. والجديد هنا هو الاستطالة في الخيط الأصلي. بل يمكن القول ليس هناك جديد في هذا المنظور، بل تواصل مستمر. وطبيعي أن الاستمرار - التراكم على صعيد المعنى، يؤدي إلى تماثل الشكل واطراده، على صعيد التعبير. وهو يؤدي، بالتالي، إلى العيش في زمن أفقي يؤكد الاستمرار ويضمّنه.

غير أن البقاء في زمن أفقي يقود الشعراء إلى كتابة منظومات نثرية، ذلك أنهم يأخذون المطابقات التي خلقها أسلافهم بين عالمهم الداخلي والعالم الخارجي، ويدرسون منطقها الداخلي، ويركّبون من ثمّ قصائدهم بشكل يطابق قصائد هؤلاء الأسلاف. ومن هنا التكرار والرتابة.

الثابت والمتحول

بل إن هذا البقاء يؤدي أخيراً إلى قتل الأشكال القديمة ذاتها، وذلك بفعل التكرار والرتابة.

ومن هنا الحاجة إلى الانطلاق من منظور جديد وهو أن زمن الإبداع، زمن الشعر، ليس أفقيًا، بل عمودي. ولا ينشأ هذا الزمن إلا بتحطيم الزمن الأفقي، أي بإقامة مسافة بين الماضي والحاضر.

إن العيش في مستوى الزمن الأفقي هو عيش في مستوى الشيء والعادة والغريزة، دون انفصال أو معارضة. وما يميز الإنسان عن غيره من الكائنات إنما هو قدرته على الانفصال والمعارضة وخلق مسافات بينه وبين نفسه، داخل نفسه: الشاعر الخلاق، مثلاً، يتجاوز باستمرار ما حققه، لأنه يشعر، باستمرار أنه غير راضٍ عن المطابقات التي أقامها بين ذاته والعالم الخارجي، ولأنه يشعر أن ما يريد أن يكتبه أو ما يطمح إليه، لم يحققه بعد. فكأن الإبداع نفي يتقدم. وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيًا للإبداع، لأنها يؤديان إلى إعادة ما أنتجه السابقون.

والجوهر في الشعر هو الكشف عن علاقات جديدة، دائماً، وإقامة علاقات جديدة دائماً. وخصوصية الشعر هي في هذه العمودية: يفتح دائماً أمام القارئ عالماً من المطابقات أكثر غنى، ويثير فيه وحوله ما يجعله يكشف الإنسان والأشياء في حركة أخرى، غير مألوفة، في تموج آخر غير معروف، في ضوء يفتح أفقاً بكرةً.

ومن هنا نقول إن جوهر الإبداع هو في التباين، لا في التماثل. كذلك نقول إن غنى التراث الشعري لشعب ما يقاس بمدى هذا التباين.

وعلى هذا نقول إن العودة إلى الماضي أو الجذور هي العودة إلى

البارودي أو «النهضة» / «الحدائث»

الإبداع، لا العودة إلى الأشكال التي أبدعت. إن العودة إلى الماضي الشعري العربي، بتعبير آخر، لا تعني الإقامة في هذا الماضي وإنما تعني على العكس تجاوزه. ولا يعني هذا التجاوز، بدوره، أن يكتب الشاعر العربي اليوم شعراً أفضل بالضرورة من الشعر الذي كتبه أسلافه، وإنما يعني أن يدخل في المناطق الأكثر عمقاً في الخلدس العربي أو الرؤيا العربية. (ومن هنا نشدد على أن زمن الإبداع ليس أفقيّاً، ليس خيطاً متصلاً، وإنما هو آنات أو لحظات، أي، أنه انبجاس متقطع، وعلى أن العالم الشعري لم يُخلق كاملاً دفعة واحدة، وعلى أن هذا الكمال ليس موجوداً، بشكل جاهز، في نقطة زمنية اسمها الماضي، أو في مستودع اسمه التراث، كما يقول التقليديون، وإنما هو انفتاح دائم، وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غنىً وجمالاً، وأعمق وأشمل، وعلى أن الكمال حركة لا تكتمل.)

معروف الرصافي أو «الحادثة» «الموضوع»

- ١ -

يمثل شعر معروف الرصافي^(٢٥) خطوة أكثر التصاقاً بالواقع من شعر البارودي، وأعمق التزاماً، وأشمل رؤيةً. وسنعرض للقضايا التي طرحها في شعره، وفقاً للترتيب التالي:

١ - نقد الحاضر العربي، فنشير إلى آرائه في الأوضاع الاجتماعية - السياسية، من ناحية، وإلى آرائه في الحضارة الغربية وكيفية النظر إليها، عربياً، من ناحية ثانية.

٢ - نقد الماضي العربي، من الناحيتين الدينية والتاريخية.

٣ - الدعوة إلى المعاصرة، حيث نشير إلى أسسها، كما يراها، وهي رفض الاستعمار أو التحرر من السيطرة الخارجية، والحرية داخل المجتمع، والعلم.

٤ - رأيه في الشعر ودوره.

- ٢ -

للحاضر العربي في شعر الرصافي صورة الخراب الشامل، فالبلاد العربية من أقصاها إلى أقصاها، رسوم وطلول، كما يعبر. لكنه، مع

الثابت والمتحول

ذلك، يعلن ارتباطه العميق بواقع هذه البلاد، ومصيرها، وضرورة العمل والنضال من أجل النهوض بها.

ويفصل الرصافي هذه الصورة في نقده الأوضاع العراقية القائمة آنذاك، وهي أوضاع - نماذج، للأوضاع العربية جملة:

أ - فمن الناحية السياسية - الاجتماعية، يسيطر على الشعب التنافر والشقاق، وانعدام الاتحاد في وجه الأخطار المشتركة، وانعدام الثقة فيما بين فئاته، والتناقض في المواقف الدينية، ومحاربة العلم والعقل. والنظام السياسي هو المسؤول الأول، ذلك أنه يمارس الاستبداد والظلم، ويتبنى أهدافاً تناقض أهداف الشعب. وهو، في الحقيقة، نظام مزيف: فالحاكمون عبيد الأجنبي، والاستقلال شكلي. ولذلك ليس الدستور والمجلس إلا لفظتين ليس لهما مدلول إلا مدلول التبعية والعبودية.

وتزداد هذه الصورة سواداً حين يتحدث عن وضع المرأة في المجتمع العراقي، مشيراً إلى أن أساس التخلف والعبودية كامن في تخلف المرأة العربية. فالمرأة سجين، يحكمها قيد العادة. ومن هنا يهين العرب الأمومة، رمز الولادة والتجدد. وقبول العرب بإهانة نسائهم سهل عليهم قبول إهانة الآخرين إياهم.

ويتنقد بقسوة بعض العادات في هذا الصدد، فيقول إن الحجاب المفروض على المرأة، باسم الشرع، ليس من الشرع، بل إن مناهضته واجبة حتى ولو كان الدين يقول به، فالحجاب الحقيقي هو العلم والأخلاق. وهكذا يقول إن المرأة ليست كائنات ناقصة، وعلى هذا يجب أن تتمتع باستقلاليتها وحريتها. فلا ارتقاء إلا إذا تحققت المساواة بين الرجل والمرأة.

معروف الرصافي أو «الحدثاء» الموضوع»

ويشير إلى أن المرأة المسلمة هي الأكثر تعرضاً للظلم والتخلف من غيرها. فهي لا تتعلم، ولا تعمل. وكيف يمكن مثل هذه المرأة أن تنشيء جيلاً عالمياً؟ ويذهب إلى القول إن حالة المرأة العربية، اليوم، أسوأ من حالتها في الجاهلية، وإلى أن الإسلام لا يمكن أن يكون ضد تقدم المرأة، أو ضد التمدن، وإلى أن الموقف السائد من المرأة، مناقض للدين الإسلامي. ويخلص إلى ضرورة إعطاء المرأة حقوقها المدنية الكاملة^(٣٧).

وإذ يقرر الرصافي أن الحكام عبيد للأجنبي، يقرر أن كل عبد لابد من أن يمارس الطغيان حين يكون في موقع السلطة. ذلك أنه يعبر عن عجزه إزاء مقاومة الأجنبي، باضطهاد الشعب، وبشكل خاص، الفئات الأشد وطنية. وهكذا كانت الحالة في العراق. ومن هنا سيطرت على الشعب حالة البطالة والخضوع، وانقسم إلى فئتين: قليلة مستغلة، وأكثرية ساحقة مستغلة. وترسم حالة الشعب قصيدة «الحرية في سياسة المستعمرين»^(٣٨)، فيقول فيها إن دستور الحياة كما يضعه الأجنبي وأعدائه يقوم على عدم العلم والبحث، وعلى الخمول والنوم والمحافظة على الأمور الراهنة، وعلى عدم العمل السياسي. وهذا الدستور يفرض على الناس أن يرددوا ما يقوله لهم المستعمر وأعدائه الحاكمون، دون أن يكون لهم أي رأي خاص بهم.

ب - أما من ناحية العلاقة بالمدنية الغربية، فيميز الرصافي في نقده هذه المدنية بين العلم والسياسة، أو بين المدنية بوصفها فكرة والمدنية من حيث هي ممارسة. وهو يؤيدها فكرة، لكنه يعارضها ممارسةً، ذلك أنه يلاحظ لدى الغرب انفصلاً بين النظرية والتطبيق. فالغرب، مثلاً، ينادي بالحرية، نظرياً، لكن السياسة الغربية تميز عملياً استعباد الشعوب. وهو يمنع الاسترقاق كلامياً لكنه يمارسه عملياً. وعلى هذا،

الثابت والمتحوّل

فإن الحق لا أهمية له ولا معنى، خارج الغرب. فالحق ما كان غريباً - وبهذا المنطق الاستعماري أصبح الشرق نهياً للغرب^(٣٨).

ويدّعي الغرب، مثلاً، أنه فصل بين الدين والدولة، وأنه لذلك ضد التعصب الديني أو الطائفي. والواقع أن هذا ادعاء تكذبه الممارسة. ويمثل الشاعر على ذلك بخطاب الجنرال غورو Gouraud في بيروت^(٣٩)، حين أشار إلى الحرب الصليبية، التي تثير ذكريات مؤلمة في الشرق، وكان من اللائق ألا يشير إليها. فهناك في الغرب فصل ظاهري بين الدين والسياسة، والحقيقة أن بينها وحدة، وأن الكردينال والجنرال واحد، بمظهرين مختلفين. فمصالح الغرب السياسية هي التي تملي عليه مواقفه الدينية، ومصالحه الدينية هي التي تملي عليه كذلك مواقفه السياسية.

أما عن علاقة الشرق بالغرب، فإنها علاقة المستغلّ بالمستغل، والمظلوم بالظالم. فالغرب يمتص دم الشرق، كما يعبر الشاعر، وينهب ثرواته، وفوق ذلك يثير العداوات فيما بين أهله، ويقيم حكومات وأنظمة موالية له. واستكمالاً لعمله هذا، يزور تاريخ الشرق فينشر سيئاته ويطمس حسناته. فالعالم اثنان: غرب ظالم، وشرق مظلوم^(٤٠). وينتهي الرصافي إلى دعوة العرب لكي يشوروا على الغرب، ويؤكد أن هذه الثورة لا يمكن أن تتم إلا بعد التخلص من أثقال الماضي ومن الافتخار به، وإلا بالأقبال على العلم. على أن هذا الإقبال لا يجوز أن يعني تقليد الغرب، وإنما يجب أن يعني الاستفادة من خبراته وبناء شيء جديد يتوافق مع شخصية العرب وحاجاتهم^(٤١).

معروف الرصافي أو «الحدائث» «الموضوع»

- ٣ -

ينظر الرصافي إلى الماضي من مستويين: الأول ديني خاص، والثاني حضاري عام. وهو يعلن بصراحة، في المستوى الأول، أنه يرفض الدين كما وصل إليه - من ناحيتي المعتقدات الغيبية والتشريعات الأرضية على السواء.

فالأديان، بالنسبة إليه، ليست موحاة، وإنما هي وضع قام به أشخاص أذكياء. وإذ ينكر الوحي، ينكر بالضرورة النبوة، وينكر وجود الأنبياء. والنتيجة الطبيعية لإنكار الدين، وحيّاً ونبوةً، هي إنكار التعاليم أو المعتقدات التي جاء بها.

إنه، مثلاً، ينكر خلود الروح، ويقول إنها ليست من جوهر سماوي، كما يعلم الدين، وإنما هي مخلوقة من التراب كالجسد نفسه. لذلك لا يؤمن بفكرة الحشر أو البعث، الجنة أو النار. ثم إن السماء التي تشير إليها التعاليم الدينية على أساس أنها «مكان» الخلود والنعيم، ليست أكثر من فضاء طبيعي تسبح فيه الأرض.

وهو، إذن، يرفض فكرة الثواب والعقاب، ويرفض، تبعاً لذلك، أن يصلي أو يصوم، شأن الآخرين، طمعاً في الجنة وحوورها العين: ومن هنا ينتقد مبدأ تلقين الأديان، مشيراً بذلك إلى أن الدين لا يجوز أن يؤخذ تلقيناً، وإنما يجب أن يؤخذ بعد البحث الطويل العميق.

أما من ناحية التشريعات فيرى أن الجمود يرافقها دائماً. ولولا هذا الجمود، لكانت تتغير بتغير الأزمنة.

ويحاول الرصافي أن يرصد مظاهر هذا الجمود في العادات والتقاليد من جهة، وفي رجال الدين، من جهة ثانية. ولهذا ينتقد العادات

الثابت والتحول

والتقاليد التي تسود بقوة الدين أو باسمه، وينتقد رجال الدين فيرى أنهم رمز الجمود والتخلف^(٣٧).

وفي المستوى الثاني، الحضاري العام، يؤكد الرصافي على ضرورة ترك التفاخر والتغني بأعجاد الماضي. فهذه الأعجاد تحققت في عصر لم يعد لنا، وهي لذلك لم تعد تفيدنا شيئاً في حياتنا. والخطوة الأولى، إذن، هي الانفصال عن هذا الماضي، مهما كان عظيماً، والارتباط بالحاضر ارتباطاً وثيقاً.

ويحاول الشاعر أن يسوّغ هذا الانفصال بأشكال مختلفة:

- ١ - منها أن الافتخار بالماضي دليل على أن الحاضر جامد،
- ٢ - ومنها أن شدة الارتباط بالماضي تعرقل العمل في سبيل بناء المستقبل.
- ٣ - ومنها أن ثمة أشياء كثيرة في الماضي نفتخر بها على أنها حقائق، لكنها قد تكون أوهاماً نسجها التاريخ. وهو، في هذا الصدد، يصف التاريخ بالضلal والكذب، متسائلاً: إذا كنا نرتاب بأمر الناس الذين نعيشهم، فكيف يحق لنا أن نثق بأخبار الذين ماتوا منذ قرون؟^(٣٨).

- ٤ -

هكذا يدعو الرصافي إلى الخروج مما هو راهن إلى المعاصرة أو ما سميّه بالتجدد. ويفترض التجدد أن يكون الشعب متحرراً من خارج، وحرّاً في الداخل. ولا بد، للخلاص من الاستعمار والتحرر من السيطرة الخارجية، من شروط يضع الرصافي على رأسها تحرر العربي ذاته، مما يجعله فريسة سهلة لتلك السيطرة، كالتعصب الديني. وهو هنا ينتقد الإصلاحيين الأتراك الذين رجعوا إلى تحكم الدين،

معروف الرصافي أو «الحدائث» الموضوع»

بدل أن يتجاوزوه إلى إقامة الوحدة الوطنية. وبين هذه الشروط وحدة النضال بين الشعوب المستعمرة، وهو يعجب، في هذا الصدد، من الشعوب الكبيرة التي ترضى بالاستعمار، كالهند، مثلاً.

ومن هذه الشروط أن يعيش العربي الحرية بكامل معناها، ويكمن معناها هذا في كونها خرقاً للعادة من أجل إقامة الحقيقة، ولو كان هذا الخرق ضد الجماعة. وهو يكمن أيضاً في أن لا يطلبها العربي لنفسه فقط، فالحرية لا تتجزأ - فلا يمكن أن يكون الفرد حراً في وطنه ما دام هناك فرد واحد غيره لا يتمتع بالحرية. هذه الحرية هي، إذن، جوهر الحياة وهدفها الأعلى. فالفرد بلا حرية ميت، والوطن بلا حرية، قبر^(٣٤).

وتتمثل المعاصرة عنده في العلم ومنجزاته، وقد كتب قصائد كثيرة يمجّد فيها العلم، قائلاً عنه إنه أكثر من نور للحياة: إنه عصبتها نفسه. ومن هنا يتوقف تطور الأمم ومصيرها على مدى تبنّيها للعلم.

والعلم إذن يغني الشعب عن الماضي القديم ويجعله سيد مصيره، يشارك في بناء المستقبل، لكن شريطة أن يكون هذا الشعب - وهو ما يكرره دائماً - سيد نفسه أولاً. فالعلم، دون استقلال وحرية، في شعب ما، لا يجديهِ شيئاً، بل يكون أشبه بسلاح يحمله رجل مهزوم.

ومن هنا تشديد الرصافي على بناء المدارس وتعميمها، وتهيئة الجو للحياة العلمية الصحيحة. وتجدد الإشارة إلى أنه كان يعني بالعلم الروح العلمية أو الموقف العلمي، وفكرة الابتكار، أكثر مما يعني المنجزات ذاتها. ومن الطريف أن نشير، في هذا الصدد، إلى أنه ألقى مرة قصيدة في المدرسة الحربية بالعراق، أشار فيها إلى أن الحرب فن لا سلاح ولا شجاعة، وأن هذا الفن يقوم على العلم.

الثابت والمتحول

هذا الإيمان الكامل بالعلم دفع الرصافي إلى أن يتغنى بمجزاته، فيصف مختلف الاكتشافات والآراء والمخترعات العلمية في عصره. ولعل قصيدته «في القطار» أن تكون أقوى قصائده في هذا المضمار^(٣٥).

وإذ يصل الرصافي إلى مثل هذا اليقين، بالعلم وضرورة التجدد، يزداد اهتمامه السياسي - الاجتماعي، فيزداد تبعاً لذلك هجومه على الأنظمة الحاكمة، ويعنى بتحريض الناس على الأخذ بأسباب المدنية، وبالكلام على الأحداث الطارئة، والاهتمام بمشكلات الحياة اليومية البائسة ويدعو، نتيجة لهذا كله، إلى التغيير والثورة.

غير أن الممارسة تكشف له عن الصعوبات، فيشعر أن ما يقوله لا صدق له، وأنه بالتالي غريب في وطنه. فيميل الشاعر إلى اليأس، ويحاول أن يتجه نحو آفاق أخرى تقدر أن تحضنه، ذلك أن وطنه يضيق به، فيكتب قصيدته «بعد النزوح» سنة ١٩٢٢، وكان قد ترك بغداد إلى بيروت، عازماً على أن لا يعود إلى العراق^(٣٦).

- ٥ -

يحدد الرصافي موقفه من الشعر من ناحيتين: سلبية، وإيجابية. من الناحية الأولى، يقول برفض التقليد - أي تقليد أساليب الأقدمين، انسجماً مع دعوته إلى العلم والمعاصرة.

ومن الناحية الثانية، يقوم رأيه في الشعر على الأسس التالية:

- ١ - «تبيان الحقيقة»، فتقديم الحقيقة الواقعية هو الذي يجب أن يكون المقصد الأساسي للشاعر.
- ٢ - الوضوح وعدم التعقيد.

معروف الرصافي أو «الحدائث» «الموضوع»

٣ - الابتكار - ويعني به طَرَقَ الموضوعات الجديدة، بأسلوب جديد.

٤ - «مطابقة اللفظ للمعنى»، أي دون حشو من جهة - ومن جهة ثانية، أن يستخدم الشاعر عبارات حديثة، حين يتناول موضوعات حديثة.

٥ - أن يكون الشعر قريباً إلى النثر.

٦ - أن تكون القصيدة وحدة متماسكة.

٧ - أن يكون الشعر تعليمياً أو عامل معرفة^(٣٧).

- ٦ -

يقدم شعر الرصافي مثلاً مهماً لدراسة العلاقة بين «المضمون» و«الشكل»، أو «المعنى» و«اللفظ»، كما استمرت في «عصر النهضة»، أي لدراسة العلاقة بين «التراث» و«المعاصرة» (الحدائث). «المضمون» في هذا الشعر «معاصر» بل يمكن وصفه، ضمن إطاره التاريخي، بأنه تقدمي - ثوري. ومع ذلك، فإن «شكل» التعبير عن هذا «المضمون»، إنما هو شكل تقليدي.

ثمة ثوابت في الأداء وطرائقه تصلح لكل تحول في العالم وأشياءه: هذا ما يمثله أفضل تمثيل شعر الرصافي. فقد تناول من الموضوعات أكثرها جدة على الحياة العربية^(٣٨)، وعبر عنها بطريقة الأداء الأكثر قِدماً. ومن هنا يوفر شعره للباحث مادة مهمة للتأمل في التلقيفية التي يمارسها الشاعر المأخوذ بالنموذج التعبيري الماضي، وبالواقع المتغير، في آن.

إن قراءة الرصافي تكشف لنا عن شخص يدهشه واقع العلم، على

الثابت والمتحول

صعيد التغير والتطور، لكنه يظل، في تعبيره عن هذا اللدّش، أسير جمالية فرضها واقع آخر. بل يبدو لنا، في هذه القراءة أنه يتبنّى من حيث الموقف الفكري، العلم ومنجزاته بحماسة من يفضل الحاضر والمستقبل، على الماضي، وأن الماضي لا يمثل له الكمال، وليس أسطورة أو رمزاً يحرك الطاقة النفسية ويوجهها. كذلك يبدو، تبعاً لذلك، أنه لا يريد أن يحافظ على بنية النظام الاجتماعي، بل يحلم، على العكس، بتفكيكه وانهاره، لكي تولد بنية أفضل مسيرة للعلم. وبكلمة، يبدو أن الماضي ليس هادياً ودليلاً، وأن العلم هو الدليل الهادي، بحيث أن الدخول فيه، إنما هو الدخول في زمن التغير والتقدم.

نضيف إلى ذلك أن الرصافي لا ينظر إلى القاطرة، مثلاً، بعين من يرى الماضي ورموزه، شأن البارودي حين وصف حرب كريت، أو شوقي، مثلاً، حين وصف الطائرة، وهو لا يسقط عليها أوصافاً قديمة، شأنها كذلك. أي أنه لا ينظر إلى ابتكارات الحاضر بعين الماضي، وإنما ينظر إليها بوصفها أحداثاً علمية مهمّة، قائمة بذاتها. وهي أحداث يجدر بالإنسان أن يحتضنها ويسير في هديها. وفي هذا يفضل الحاضر الحي على الماضي الميت.

غير أننا، مع هذا كله، حين نتأمل في طريقة الأداء، بخاصة، وفي بنية التعبير بعامة، نلاحظ أن الماضي عند الرصافي، من حيث الموقف الفني، إنما هو اثنان: ثابت وزائل. الزائل هو بعض العادات والتقاليد والأفكار والمؤسسات، لا كلها.

والثابت هو الأدب - اللغة، وأعني هنا القواعد التي عرفت، جمالياً، بعمود الشعر. هكذا يحافظ الرصافي، من حيث فنية الكتابة، على ثبات الصيغ. فالموروث موجود، قَبْلِيّاً، بالنسبة إلى الواقع الشعري.

معروف الرصافي أو «الحدائث» «الموضوع»

والموروث هنا هو القصيدة بما هي مدوّنة - وثيقة، من حيث تألف الأجزاء، وترابطها في نسق تفعيلي موحد، وقافية موحدة، أي من حيث نسج القصيدة وسياقها وتركيب أجزائها.

والموقف أي كيفية مواجهة العالم وأشياؤه، هو دائماً موقف من يتأمل عقلياً، ويحلل، ويقوم، ويستبصر، ويعتبر - ثم يقرر حكمة أو تعليماً.

إن تطور القصيدة عند الرصافي يعكس تماماً مستوى التغير الاجتماعي. فقد دخل موضوع جديد إلى هيكل الشعر، هو نفسه دخل إلى هيكل المجتمع. وكما أن هيكل الشعر غلف الموضوع، كذلك غلفه هيكل المجتمع. وكما أن الوافد الجديد ولّد ارتعاشاً بسيطاً في هيكل الشعر، دون أن يزلزله، كذلك ولّد في هيكل المجتمع ارتعاشاً بسيطاً، زيّنه - لكنه بقي سطحياً ولم يزلزل أسس المجتمع أو طبقاته العميقة.

ومن هنا يبدو الموروث في شعر الرصافي استمراراً تذكرياً مشحوناً بآثار النصوص المتلاحقة التي حققت نموذجاً نواتياً واحداً، أو مجموعة من النماذج تتأسس وتعمل بوصفها شعرية، أو عموداً شعرياً. والشاعر هنا لا ينتج قصيدة بقدر ما يعيد إنتاج النموذج العمودي للقصيدة. هكذا يبدو الشعر أنه ظاهرة اجتماعية أكثر مما هو ظاهرة فنية. ذلك أن الموروث يؤسس، اجتماعياً، الجماعة - موحداً في القصيدة بين الشاعر وقرائه. وهؤلاء لا يتحدون به، بقدر ما يتحدون بالنظام الشعري الموروث، الثابت. ففي هذا النظام تكمن القيم التي تحدد الحساسية الأسلوبية وتبعث الطمأنينة واليقين في نفس الشاعر والقارئ على السواء.

إن هذا كله يشير إلى هذه الحقيقة: حين نحول قصيدة الرصافي إلى

الثَّابِت والمتحوِّل

نثر، ونقرؤها نثراً، فإن هذا التحويل لا يشوّه دلالتها أو معناها أو حتى جمالياتها. إن تحويلها إلى نثر لا يحوّلها، بتعبير آخر عن طبيعتها، بشكل جذري - كما يحدث لقصيدة حديثة، مثلاً. ومعنى ذلك أن الرصافي يستخدم اللغة، من حيث هي أدوات قائمة بذاتها، لينقل فكرة قائمة بذاتها. وهكذا تصبح القصيدة وزناً وقافيةً وأفكاراً. ومن هنا يسهل تحويلها إلى نثر عادي دون أن تفقد من الرسالة التي تنقلها شيئاً. وعلى صعيد التعبير نقول إن نواة التعبير هي الكلمة المفردة لا الجملة، وهي الفكرة لا الصورة.

والخلاصة أن قصيدة الرصافي دليل آخر على أن القصيدة - النموذج، أو القصائد - النماذج الماضية تشكل ضمن اللغة، نسقاً لغوياً خاصاً، - أو لغةً خاصة، موجودة بشكل موضوعي، داخل اللغة. وكل قصيدة تالية تنمو في مناخ هذه اللغة المشتركة بين جميع القصائد. كل قصيدة تقليدية هي بمثابة الذكرى التي تتحرك في الذاكرة - النموذج: وكل قصيدة في الحاضر، إنما هي تذكر لقصيدة ما في الماضي.

هكذا تُحدد القصيدة الرصافية، شأن كل قصيدة تقليدية، بأدبيتها أولاً، بالمعنى الذي أعطي، تقليدياً، لكلمة «أدب» - وبانتمائها، ثانياً، إلى نظام شعري هو العمودية الخليلية، وبكونها تنقل إلى القارئ رسالة - موضوعاً واضحاً. فكتابة القصيدة هنا تميل إلى أن تشبه صناعة شيء ينتظره المتلقي لكي يستخدمه ويفيد منه. وفي هذا يستعيد الرصافي، على الرغم من «ثورية» أفكاره، النموذج البياني التقليدي.

جماعة «الديوان» أو «الحداثة» / «الذاتية»

- ١ -

درسنا نموذجين للشعر في المرحلة الأولى من عصر النهضة: البارودي والرصافي. ورأينا أنها تنوع على أصل واحد هو البنية التقليدية للشعر العربي كما تتمثل، على الأخص، في ما سمي بعمود الشعر. ولئن كان الرصافي، من الناحية النظرية، أكثر تقدماً في فهم الشعر وأكثر جذرية في آرائه الفكرية والسياسية، فإنه من حيث تعبيره ذاته بقي ضمن الأصولية العمودية. ولا يغير من الأمر شيئاً أن يكونا قد تناولا موضوعات وقضايا غير قديمة، أو تحدثا عن المدنية الحديثة من خلل إنجازاتها، وبخاصة العلمية. فكلاهما كان ينظر إلى أشياء العالم وأفكاره من حيث هي أحداث أو مظاهر خارجية، يقف إزاءها موقف المشاهد المعبر ثم يلبسها الثوب البياني - الفكري الذي يجده ملائماً.

ويستوي في هذا الموقف، على الصعيد الفني، شوقي والزهاوي وحافظ وأقرانهم: علي الغياتي وإسماعيل صبري ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم، تمثيلاً لا حصراً. فسواء تحدث هؤلاء عن النضال والوطنية، أو عن الجامعة الإسلامية، أو عن الحاكم وارتباطه بالمستعمر، أو عن المستعمر نفسه، أو عن الإصلاح بشتى أشكاله السياسية والاجتماعية، أو ما سوى ذلك من الموضوعات، فإنهم جميعاً،

الثَّابِت والمتحوِّل

على تفاوت فيما بينهم، موهبةً وبياناً، كانوا يتابعون المنطلق الذي أحياه البارودي: بنية التعبير التقليدية.

ومن هنا يمكن أن نسمي شعر هذه المرحلة بالإحيائية السلفية. وهي تقوم، فنياً، على النمذجية. فهذا الشعر كان يتخذ مثلاً له، النماذج الجيدة أو التي يراها جيدة من الشعر القديم. وكان تابعاً لهذه النماذج في منهج القصيدة وبنائها، وأسلوب التعبير، وعلاقة اللغة بالواقع. بل إن هذا الاتباع كان يكرر، أحياناً، مطالع القصيدة القديمة، كالغزل الذي يبدأ قصيدة مدحية أو سياسية أو اجتماعية، أو الكلام على الأطلال. بل استعاد هذا الشعر، أحياناً، طريقة المخاطبة التي بدأها امرؤ القيس، وتحدث عن الخيام والنخيل والآرام والناقة والبرق والغيث، بالإطار ذاته الذي رسمه الشعراء في الجاهلية. ولعل خير ما يصف شعراء هذه المرحلة قول للمنفلوطي جاء فيه: «شعراء مصر في هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ولا هذا الزمن، وإنما هم جماعة من تجار العاديات، لا يزالون يصورون لنا في هذه العصور تماثيل كاذبة لأدب الجاهلية الأولى». (مقدمة ديوان الكاشف لأحمد الكاشف، ١٩١٤، ج ٢، ص: ل. انظر أيضاً: تطور الأدب الحديث في مصر، أحمد هيكمل، ص ١٤٧).

وقد أدى هذا التمسك بالنمذجية إلى أن يكون الشعر تصنعياً لفظياً، من جهة، وتجريداً ذهنياً، من جهة ثانية. وفي هذا ما أدى بالشاعر إلى أن يكون صدئ يردد الأصوات القديمة، وإلى انعدام ذاتيته. والنتيجة هي أن هذا الشعر لم يحقق أية إضافة، من الناحية الفنية. وإنما كان نظماً خالصاً للأفكار السائدة العامة، بحيث لا يمكن التمييز بين شاعر وشاعر، استناداً إلى نظراته الخاصة أو رؤياه للعالم، وبحيث أصبح الشعراء بلا هوية فنية.

جماعة «الديوان» أو «الحدائث» / «الذاتية»

في هذا المناخ نشأ الاتجاه الذي تمثله ما سُمِّي بجماعة الديوان: العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤)، شكري (١٨٨٦ - ١٩٤٩)، المازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩). وقام اتجاه هذه الجماعة على دعوى رفض النموذجية، من جهة، وتحقيق شعر يتألف مع المكان والزمان من جهة ثانية.

ويشترك هؤلاء الثلاثة من الناحية السياسية الاجتماعية، برفضهم الوضع السائد وطموحهم إلى ما هو أفضل، ومن الناحية الثقافية، بانحيازهم إلى الثقافة الإنكليزية، ومن الناحية المنهجية - الفكرية، بتغليبهم العقل.

- ٢ -

ظهر العمل النقديّ الأول الذي يتضمن مبادئ هذه الجماعة، باسم الديوان الذي صدر في جزئين سنة ١٩٢١.

جاء في مقدمة الجزء الأول أن الغاية من الديوان هي «الإبانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة» بحيث تتم «إقامة حدٍّ بين عهدين، لم يبق ما يسوّغ اتصاها». وتصف هذا المذهب بأنه «إنساني، مصري، عربي».

أما كونه إنسانياً، فلأنه «يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة». هذا من ناحية، ولأنه، من ناحية ثانية، «ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة».

وأما كونه مصرياً، فلأن «دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية». وأما كونه عربياً، فلأن لغته العربية.

الثَّابِت والمتحوِّل

هكذا يصل أصحاب الديوان إلى وصف هذا المذهب بأنه «أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب، منذ وجدت». خصوصاً أنهم ينشئون بحسّ تاريخي - «والتاريخ يمضي بسرعة لا تتبدل، ويقضي أن تحطم كل عقيدة أصناماً عبدت قبلها».

وبهذا الحس يبدؤون بنقد الشعر الذي سبقهم، ثم يخلصون بعد ذلك إلى عرض مبادئهم.

رأت جماعة الديوان أن شوقي هو الممثل الأبرز والأكمل لهذا الشعر، ولهذا تركّز نقدهم على شعر شوقي. وكان العقاد هو أبرز النقاد. فبعد الديوان الذي لم يُعد طبعه منذ سنة ١٩٢١، تابع نقده لشوقي في جريدة «البلاغ الأسبوعي» بعنوان «الشعر في مصر»، حيث نشر ثماني مقالات، ظهرت فيما بعد في الجزء الأول من كتابه «ساعات بين الكتب» (ص ١٠٥ - ١١٢). وانتقده في مقالة نشرت في العدد الخاص بشوقي من السياسة الأسبوعية، وفي مقالة نشرت في البلاغ اليومي. وقد أعيد طبع هذه المقالات العشر سنة ١٩٢٧. ثم تابع نقده في أربع مقالات ضمّها كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» (ص ١٥ - ١٨٨).

في الجزء الأول من الديوان يأخذ العقاد نموذجاً من شعر شوقي هو قصيدته في رثاء محمد فريد، ومطلعها:

كل حيٍّ على المنية غادٍ	تتوالى الركاب والموت حاد
ذهب الأولون قرناً فقرناً	لم يدم حاضر ولم يبق باد
هل ترى منهم وتسمع عنهم	غير باقي مآثر وأيادي

فيصفها بأنها تكرر لما قيل ويقال. فهي «حكم يؤثر مثلها عن حملة

جماعة «الديوان» أو «الحدائث» / «الذاتية»

العكاكيز» وحتى الجيد منها «لا يعدو أن يكون من حقائق التمرينات الابتدائية كالزبيب من العنب و $2 \times 2 = 4$ وهي، لذلك، «أحطّ معدناً وأقلّ طائلاً وأفضل مضموناً، مما سبقها، في منحاها كقصيدة المعري «غير مُجد في ملّتي واعتقادي . . . إلخ» التي نحا فيها «فيلسوف الموت منحنى الابتكار».

وفي الجزء الثاني من الديوان يتخذ من قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل نموذجاً آخر لشعره، ويأخذ عليه أربعة مآخذ رأى أنها مظاهر عامة في شعره كله، وهذه المآخذ هي :

أ - التفكك، فالقصيدة مجموعة متناثرة من أبيات لا وحدة بينها غير الوزن والقافية. فهي، إذن، ليست وحدة معنوية. فلا تتحقق هذه الوحدة في القصيدة إلا إذا كانت «عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه». دون ذلك يكون الشعر ألفاظاً «لا تنطوي على خاطر مطّرد، أو شعور كامل بالحياة» ويكون أشبه «بأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيهة ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة، لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة».

ب - الإحالة، ويعني بها فساد المعنى في القصيدة. ويتمثل هذا الفساد في الاعتساف والشطط والمبالغة ومخالفة الحقائق، والخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه.

ج - التقليد، وهو تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني، ويتضمن هذا التكرار الاقتباس والسرقة.

د - الولوج بالأعراض دون الجواهر، مما يتناقض مع طبيعة الشعر

الثابت والمتحول

الحق. فالشعر إذا لم يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، أي إلى الشعور الحي والوجدان الذي تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، شأن شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية، فإنه يكون شعرَ قشور وطلاء، بل شعر حواس ضالة ومدارك زائفة.

هكذا ينفي العقاد أن يكون شعراء جيله قد تأثروا بشوقي، وأتباعه. يقول: «فالجيل الذي نشأ بعد شوقي لم يتأثر به أقل تأثر، لا من حيث اللغة، ولا من حيث الروح». فمن ناحية اللغة، كان هذا الجيل «يقرأ دواوين الأقدمين، فيدرسها ويعجب بما يوافقه من أساليبها». ومن ناحية الروح، «فالجيل الناشئ بعد شوقي وُلد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءاتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي، على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنس الألمان والطلليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى. ولا أخطيء إذا قلت إن هازلت William Hazlit هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة، ومواضع المقارنة والاستشهاد» (شعراء مصر وبيئاتهم، ص ١٩١ - ٢٩٢).

أما عن طبيعة العلاقة بين جيله والثقافة الانكليزية، فيقول: «كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي والأمريكي في أواخر القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة

جماعة «الديوان» أو «الحداثة» / «الذاتية»

النبوءة والمجاز، أو هي المدرسة التي تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستوارت ميل وشيلي وببيرون ووردزورث، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهي مدرسة بروننج وتينسون وأمرسون ولونجفلو وبو وويتمان وهاردي وغيرهم، ممن هم دونهم في الدرجة والشهرة. وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه في المزاج، واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء.

وعلى هذا يكون العكس، في رأي العقاد، هو الصحيح - أي أن شوقي هو الذي «تأثر بمن نشأوا بعده، فجنح في أخريات أيامه إلى أغراض من النظم تخالف أغراضه الأولى التي كان يعيها عليه الجيل الناشئ في أوائل القرن العشرين، فأتجه إلى الروايات وأكثر من الاجتماعيات والتاريخيات وعدل أو كاد عن شعر المناسبات الضيقة، الذي كان ينحصر فيه وقتها يتعداه».

وفي هذا كله يؤكد العقاد على أن شعر شوقي بقي شعر صنعة، ولم يكن أبداً شعر شخصية. يقول، مثلاً: «في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمة التي يتميز بها إنسان عن سائر الناس». (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة ١٩٣٧، ص ١٥٦).

ويقول في الصفحة نفسها عن هذا الشعر، إنه «... منقول من القسط الشائع بين الناس، وليس فيه دليل على شخصية القائل، ولا على طبعه، لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان».

الثابت والمتحول

ويقول متابعاً عن شوقي: «إذا عرفت شوقياً في شعره، فإنما تعرفه بعلامة صناعته، وأسلوب تركيبه، كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على الصنعة المعروضة، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التي تنطوي وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة» (المصدر السابق، ص ١٦١).

وهكذا كان شعر شوقي تابعاً للشعر التقليدي و«رسوله المبين، بل خاتم رسله أجمعين. فأبطاله من الممدوحين والمرثيين، طراز في مراتب المجد التي يرتضيها السميت والهيبة. وفضائل الأخلاق في قصائده هي الفضائل التي اصطلح عليها العرف، وتتابع بها معايير الحمد والثناء. وعواطف الإنسان هي العواطف التي رسمتها لنا تقاليد الزمن في أحوال المحبين والطامحين أو آداب الأباء والبنين». (مهرجان شوقي، ص ٨).

- ٣ -

أما المبادئ التي قام عليها مذهب جماعة الديوان، فيمكن أن نقسمها إلى قسمين: ما يتصل منها بمفهوم الشعر، وما يتصل منها بطريقة التعبير والبناء الفني.

أ - أما من ناحية مفهوم الشعر، فقد أقاموا نظرتهم على الأسس التالية:

١ - الشعر تعبير عن الذات. ويتضمن هذا ضرورة البعد عن الظواهر، والغوص إلى ما وراءها، كما يتضمن القول بأن الشعر تأمل في العالم، وبأن «المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه» كما يعبر عبد الرحمن شكري (الديوان - الجزء الخامس، المقدمة).

جماعة «الديوان» أو «الحدائث» / «الذاتية»

ويوضح هذه الناحية عباس محمود العقاد بقوله: «إن الشعر إذا لم يكن تعبيراً عن الذات، كان صناعة. وإذا كان صناعةً لا يكون ذا سليقة إنسانية. فحين نقرأ شعر شاعر ولا نعرف هذا الشاعر من شعره، ولم تظهر لنا شخصيته الصادقة من خلله، فالأحرى أن نسمي هذا الشعر تنسيقاً، كما يقول العقاد، لا تعبيراً». (مجلة الكتاب، أكتوبر ١٩٤٧).

والتعبير عن الذات لا يقتصر على ما يعتمل داخل النفس الإنسانية، وإنما يتعداه إلى الخارج. فكل «ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا ونبت فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ولو كان مما نراه في البيت أو الطريق ومما نراه في الدكاكين المعروضة وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية... فكل ما يمتزج بالشعور صالح للتعبير». (مقدمة ديوان عابر سبيل، ص ٣-٨). الشعر، والحالة هذه، ليس ذكاءً يلقى، أو يتصيد الخواطر، وإنما هو فيض من الطبع.

٢ - الشعر واسع منفتح كالوجود، وهذا يعني أنه لا يمكن أن يحد في تعريف محدود. فهو، شأن الحياة، لا يستنفده التعريف. وفي ذلك ردٌّ على التعريف العربي القديم. ومن هنا يستغرق الشعر آفاق الوجود كلها، وآفاق النفس كلها.

٣ - ينتج عن هذين الأساسين السابقين أن الشعر تعميق للحياة، أي أنه يجعل اللحظة الواحدة لحظات كثيرة، ويعني ذلك أن حب الشعر هو نفسه حب الحياة، بل هو أعمق شكل لهذا الحب. وحين يقال مثلاً عن شعب ما، بأنه يحب الشعر، فإن ذلك يعني أنه يحب الحياة ويعيشها، بملئها الكامل.

الثابت والمتحول

٤ - هذا كله يعني أن الشاعر يجب أن تكون له نظرة للعالم خاصة به تميزه عن غيره، ولا يتقيد فيها إلا بما تمليه عليه تجاربه ونفسه.

ب - أما من حيث طريقة التعبير والبناء الفني، فيقوم مذهبهم على الأسس التالية:

١ - التعبير واسع كالشعر «لا ينحصر في قالب ولا يتقيد بمثال»، كما يقول العقاد (وحي الأربعين ص ٣ - ١٠)، لهذا يجب التخلص من جميع القيود. ومن هنا دعوتهم إلى التحرر من القافية الواحدة وإلى تنويع القوافي أو إرسالها (كما كان يقول الزهاوي). ولعبد الرحمن شكري قصائد تحررت من القافية الموحدة، وله قصائد تحررت من القافية ذاتها. (كلمات العواطف، واقعة أبي قير، نابليون، الساحر المصري: في الأدب الحديث لعمر الدسوقي: ٢٢٥/٢).

٢ - القصيدة بنية حية. ومعنى ذلك أن القصيدة يجب أن تكون وحدة عضوية، أي «عملاً فنياً تاماً» يكمل بخواطره «كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها» (الديوان، العقاد - المازني: ٤٦/٢). ويشرح العقاد ضرورة هذه الوحدة فيقول بأن القصيدة لا يجوز أن تكون أجزاء متناثرة يجمعها إطار واحد. ذلك أن الشعر الحق لا يمكن أن يتمثل في شعر غير فيه أوضاع أبياته، ومع ذلك لا نحس أن مقاصد الشاعر قد تغيرت تبعاً لذلك. القصيدة، بتعبير آخر، ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله وعما بعده، وإنما هو تآلف مركب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه، ضمن نسق موحد. ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة، أي النفس المركبة المثقفة، كما يقول العقاد، النفس التي تتآلف فيها المعرفة والأحاسيس، وتنظر إلى العالم نظرة تركيبية عميقة، تتجاوز النظرة

جماعة «الديوان» أو «الحداثة» / «الذاتية»

الآلية المباشرة. وهذا هو نفسه الرأي الذي يؤكد عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه: «في الشعر ومذاهبه»، إذ يقول إن قيمة البيت هي في الصلة القائمة بين معناه وموضوع القصيدة، فهو جزء مكمل. ومن هنا ينبغي النظر إلى القصيدة، حين قراءتها، لا من حيث هي أبيات مستقلة، بل من حيث هي «شيء فرد كامل». (مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ٧٩ - ٨١).

- ٤ -

إذا ألقينا نظرة على النتاج ذاته الذي تركته «جماعة الديوان»، فإننا نرى أنهم لا يشتركون إلا سلبياً، أي في ما رفضوه. أما ما فعله كل منهم على صعيد النتاج الشعري، فمغاير لما فعله الآخر. فقد تميز نتاج المازني بالعاطفية المتمردة، لكن الشاكية المتشائمة - ثم إنه ترك الشعر وانصرف إلى النثر، وكانت السخرية هي الصفة التي غلبت على نثره. وكان العقاد يصدر في شعره عن وعي عقلي، يحلل ويستقصي ويستنتج ويحكم ويحكم. فلم يكن الشعر، بالنسبة إليه إلا شكلاً تعبيرياً آخر لعقلنة العالم. وانصرف هو الآخر إلى دراسة العالم بتجلياته التاريخية والسياسية والاجتماعية والفكرية. أما عبد الرحمن شكري فقد بقي في عالمه الشعري الذي بدأه، بل إنه ازداد، مع تقدمه في العمر، انقطاعاً إليه، ودخولاً في أغوار ذاته، وابتعاداً عن العالم الخارجي. لهذا أكتفى للتمثيل على النتاج الشعري لجماعة الديوان بشعر عبد الرحمن شكري، ذلك أن ما كتبه المازني والعقاد من شعر إنما هو دون ما كتبه شكري، بل ليست له في رأبي أهمية فنية، بالمعنى الخالص للكلمة.

١ - يصف عبد الرحمن شكري المناخ الروحي الذي عاش فيه من

الثَّابِت والمتحوِّل

خلل وصفه «للشباب المصري» في كتابه «الاعترافات» الذي أصدره سنة ١٩١٦، فيقول عنه إنه «عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس... وكل منها في نفسه عميق مثل الأبد». وهذا الشباب «ضعيف العزيمة كثير الأحلام»، وشجاعته «متقطعة مبتورة» و«خوفه مبدأ عام». و«هو شديد الإحساس، ولكنه يبكي في ضحكته ويضحك في بكائه، وهو كثير الشكوى، قليل الصبر». «ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم»، و«هو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره، يترك ما يعنيه لما لا يعنيه. وهو لا يعرف أي أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرّة، ولا أي أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة. من أجل ذلك يضره القديم، كما يضره الجديد، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجنتين أو مثل كرة في أرجل المقادير». (عبد الرحمن شكري، شاعر الوجدان، ليسري محمد سلامه، ص ٤٢ - ٤٣، ٧٠).

وتكتمل هذه الصورة عن المناخ الثقافي الذي كان سائداً آنذاك في مصر بما يقوله عباس العقاد واصفاً تلك المرحلة من التاريخ المصري في بدايات هذا القرن، بأنها عصر «طبيعته القلق والتردد بين ماضٍ عتيق ومستقبل مريب، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وما هو كائن» (المصدر السابق، ص ٢٢).

لكن في هذا المناخ نفسه كانت تنمو حركة مصطفى كامل التي تهدف إلى التحرر من الاستعمار وبناء مصر بناءً وطنياً علمياً، يقوم على العدالة والحرية. وقد اتصل عبد الرحمن شكري بهذه الحركة، وناضل في صفوفها. (المصدر السابق، ص ٥٠/٤٦ - ٥١).

٢ - كان شكري، حياتياً، يعيش، إذن، في وضع معقد يتداخل

جماعة «الديوان» أو «الحدائة» / «الذاتية»

فيه طغيان الاستعمار، وطغيان التخلف بشتى أشكاله في المجتمع المصري. وكان، شعرياً، يعيش في أجواء الشعر الرومنطيقى الإنكليزي، شعر بيرون وشلي وكيثس ووردزورث. وهي أجواء ثائرة تناهض الإقطاع والرجعية ومختلف القيود التي تكبل الإنسان. هكذا وجد شكري نفسه يصدر عن هذه الرومنطيقية: يناهض العبودية، والتقاليد، وينطلق في آفاق الحرية. وقد انطبع شعره بخصائص الرومنطيقية الإنكليزية الثائرة: الذاتية، والحرية، والوله بالطبيعة - عبر الحب والموت.

وتوثق اتصاله بهذا الشعر الإنكليزي خصوصاً في أثناء إقامته بإنكلترا للدراسة بين ١٩٠٩ - ١٩١٢.

٣ - لكن الصورة لا تكتمل تماماً إلا إذا أضفنا إليها الجو الذي عاش فيه شكري بعد عودته من إنكلترا. فقد مارس التدريس منذ ١٩١٢، حتى سنة ١٩٣٨، أمضى منها الستين الأخيرتين مفتشاً في التعليم الثانوي. لكنه منذ ثورة ١٩١٩ حتى وفاته سنة ١٩٥٨، في الإسكندرية، عاش في عزلة شبه تامة عن الحياة الأدبية في مصر. ولم يشترك في ثورة ١٩١٩، بل إنه انعزل عن أحداثها وصمت، على العكس من زميله العقاد. ولعله انعزل لأنه لم يقتنع بها. وقد كانت نتائجها أن خذل زعماء الشعب المصري في هذه الثورة قضايه الحقيقية في العدالة والتحرر والحرية، و«تحالفوا مع البورجوازية والإقطاع والمستعمر والقصر من أجل دستور زائف واستقلال منقوص» (شكري، شاعر الوجدان، ليسري محمد سلامه، ص ٦٧). وقد اتهمه زملاؤه بالانعزال والسلبية، كما اتهمته السلطة بعدم الولاء لها. وكان من أسباب انزوائه أيضاً خصومته مع المازني الذي شن عليه في الديوان سنة ١٩٢١ هجوماً عنيفاً اتهمه فيه بالجنون.

الثابت والمتحول

٤ - أصدر عبد الرحمن شكري ديوانه الأول بعنوان «ضوء الفجر» سنة ١٩٠٩. ولعلّه في هذه التسمية يرمز إلى الظلام الذي كان سائداً من جهة، وإلى أن شعره، من جهة ثانية، هو بمثابة الضوء. وأصدر ديوانه الثاني سنة ١٩١٣، بعنوان «لآلئ الأفكار».

في الديوان الأول يرى إلى الطبيعة بحواسه، ويصورها، ويبتهج بها، أو، على الأصح، يحتفي بها. وفي الديوان الثاني يبدأ بالنظر إليها، عميقاً، نظرة تتجاوز الحواس إلى التأمل. لم يعد يكتفي، مثلاً، من الليل بالوقوف على مظهره الخارجي، وإنما أصبح يريد أن يكتنه دلالاته، أن يسمع إلى الليل ماذا يقول صوته. وقصيدته «صوت الليل» في ديوانه الثاني هي أشبه بالنقيض الذي لا يتجاوز «ضوء الفجر» في ديوانه الأول وحسب، وإنما يبدأ بأن يطرح الليل نفسه بديلاً للفجر. وقد تميزت قصيدة «صوت الليل»، من حيث الشكل بخروجها على وحدة القافية. فهي مؤلفة من أبيات يتفرد كل منها بقافيته الخاصة.

ويعني انحياز شكري لليل، انحيازه لرومنطيقية الموت. وبدءاً من هذا الانحياز أخذ يخلق المطابقات الخاصة به، بين نفسه والطبيعة. ونجد نموذجاً جيداً لهذه المطابقات في عدد من قصائده مثل قصيدة «وصف البحر» المنشورة في ديوانه الثاني، وقصيدة «الشعر والطبيعة» المنشورة في ديوانه الثالث، وقصيدته «الحب والطبيعة» و«نرجس» في ديوانه الرابع: «زهر الربيع»، وقصيدته «إلى الريح» المنشورة في ديوانه الخامس.

وفي حين يغلب في دواوينه الأولى، طابع التمرد الذي ترافقه عاطفة متأججة، يغلب في دواوينه المتأخرة طابع التأمل النفسي الذي يرافقه التشاؤم واليأس، في مناخ من القلق والحيرة والشك في كل شيء. ومن

جماعة «الديوان» أو «الحدائث» / «الذاتية»

هنا يشعر أنه يضيق بهذا العالم المعروف، ويتجه بطاقته كلها نحو المجهول.

- ٥ -

تنتج عن هذه الآراء في مفهوم الشعر وفي طرق التعبير نظرة خاصة إلى علاقة الشاعر العربي بالثقافات غير العربية، وإلى علاقة الشعر العربي بغيره، في سلم التقويم.

من الناحية الأولى، يتحتم الانفتاح على مختلف الثقافات. ولعلّ عبد الرحمن شكري أن يكون خير من يوضح هذه المسألة، إذ يقول ما خلاصته أن آداب اللغة العربية فسدت «حين ساد الجهل البلاد العربية في العصور الأخيرة، فإن سنة التقدم تقتضي الاطلاع على ما يستحدث في الآداب والعلوم. وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحاً كان أغزر اطلاعاً، فلا يقصر همته على درس شيء قليل من شعر أمة من الأمم. فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفس البشرية، وأن يكون شعره تاريخاً للنفوس، ومظهر ما بلغته النفوس في عصره. وما عجبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حداً فاصلاً بين آداب الغرب وآداب العرب، زاعمين أن هناك خيلاً عربياً. وإذا قرأ الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى، أكسبته قراءته جدة في معانيه، وفتحت له أبواب التوليد. فإن الشاعر الكبير، كي يعبر عما في نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مجهولاً، لا بد أن يحدّد ذهنه دائماً بالاطلاع وأن يحرك به نفسه وأن ينوّع من ذلك الاطلاع، فإن شرّه الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى». (جماعة أبوللو، للدسوقي، ص ٩٨، في الشعر ومذاهبه، لشكري).

الثابت والمتحول

أما من الناحية الثانية، فيرى العقاد أن الشعر، قيمة إنسانية، لا لسانية على النقيض من رأي الجاحظ. ذلك أنه وُجد عند جميع الشعوب وفي جميع الألسنة. لذلك حين تجود القصيدة في لغة ما، فلا بدّ من أن تكون جيدة في اللغات كلها. ويعني ذلك أن القصيدة لا تفقدها الترجمة مزاياها الأصلية إلا على فرض واحد: أن يكون من ترجمها دون من كتبها في نفسه، وفي قدرته على التعبير.

نجد كذلك لدى «جماعة الديوان» نظرة نقدية شعرية متقدمة، خصوصاً عند شكري. وهي تتمثل، بشكلها الأعمق، كما يبدو لي، في الخروج من المعلوم الشعري الموروث، والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني. ومن هنا تؤكد هذه الجماعة على الذاتية، مما أدخل البعد الرومنطقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وتوكيدهم على وحدة القصيدة مما مهّد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه.

وإذا أضفنا إلى ذلك رأي شكري في إلغاء «الحد الفاصل» بين الشعر العربي والشعر غير العربي تتبين لنا أهمية الدور الريادي البارز الذي لعبته «جماعة الديوان» في تجاوز الجمالية العربية التقليدية.

خليل مطران أو «حادثة» السليقة / المعاصرة

- ١ -

كتب خليل مطران^(٣٩) مقدمة قصيرة لديوانه الذي صدر في أربعة أجزاء سماها «بياناً موجزاً»، تحمل رأيه في الشعر، وهذه خلاصة عنه (الجزء الأول، ص ٨ - ١١):

١ - يلاحظ أولاً «جهود الشعر المؤلف»، ويشبه كتابة الشعر في جوه بنوع من «التيه في الصحراء»، ويعلن أنه رفضه «وأنكر طريقته».

٢ - بعد فترة، في أوائل شبابه، اهتدى إلى طريقة مستقلة في كتابة الشعر، وعرف «كيف ينبغي أن يكون». حينذاك بدأ يكتب، وكانت غايته من كتابته مزدوجة:

أ - إما «ليرضي نفسه».

ب - وإما ليربي قومه».

٣ - يقيم فنه الشعري على الأسس التالية:

أ - «مجاراة الضمير والوجدان على هواهما»، متابعاً بذلك «عرب الجاهلية». ويعني ذلك التشديد على الطبع والصدق.

ب - «موافقة زمانه في ما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب»

الثابت والمتحول

ومن اللجوء أحياناً إلى غير المؤلف من الاستعارات والأساليب». وتعني «موافقة الزمان»، التلاؤم مع روح العصر وذوقه. جـ - «الاحتفاظ بأصول اللغة وعدم التفريط في شيء منها».

د - هو في ذلك متابع لا مبتكر - يتابع «فصحاء العرب قبله» الذين «توسعوا في مذاهب البيان» - وكل ما فعله أنه «جاراهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه» العهد الحاضر، «من أساليب النظم» ويعبر عن ذلك، في مكان آخر، قائلاً: «اللغة غير التصور والرأي. وإن خطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا يجب أن يكون شعرنا مثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغاً في قلوبهم، محتذياً مذاهبهم اللفظية». (المجلة المصرية، مجلد ١، ج ٣، يوليو (تموز) ١٩٠٠، ص ٨٥).

هـ - العصرية، وهو يرى أن قيمة شعره في عصريته. ويمتاز عن الشعر الذي سبقه، كما يمتاز هذا الزمن على الأزمنة السابقة.

و - التعبير عن «المعنى الصحيح باللفظ الصحيح»، دون أن تؤثر في ذلك ضرورات الوزن أو القافية «فتحرف الشعر عن قصده، أو تجعل الشاعر يلجأ إلى الصنعة والتكلف شأن الشعراء الذين كانوا يسمون «عبيد الشعر»، في الجاهلية.

ز - تجاوز جمال «البيت المفرد» إلى جمال «البيت في موضعه، وجملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها». وهو ما يمكن أن يسمى بوحدة الموضوع، أو وحدة القصيدة. فالقصيدة يجب أن «ترتبط أبياتها ومعانيها بعضها ببعض، وتتسلسل إلى غاية واحدة».

خليل مطران أو «حادثة» السليقة / المعاصرة

وعن هذا كتب مرة يقول: «قرأنا في المجلة البيضاء الفرنسية بعض قصائد... لمحننا فيها أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المؤلف، التي هي أقرب فيما أظن إلى الصواب وأشد تأثيراً في النفوس وأوفى بمطالب العقول ورغائب القلوب في هذا العصر». (المجلة المصرية، عدد ١٥ آب سنة ١٩٠١).

ح - «مطابقة الحقيقة، وتحرّي دقة الوصف» والصدور في كل ذلك عن «الشعور الحر».

٤ - ومطران يثق بطريقته الشعرية التي يسميها «الطريقة الفطرية الصحيحة»، ويأمل أن يجيء في المستقبل من يدرك من هذه الطريقة «الشأو الذي قصر عنه» هو نفسه، ويصل بها إلى حيث عجز هو عن الوصول. فشعر هذه الطريقة (وهو يفصل بينها وبين شعره من حيث كونه تطبيقاً لها ونموذجاً عنها ويعدّه «ضعيفاً») هو «شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال معاً».

٥ - يصف مطران نتاجه الشعري الذي كتبه وفقاً لهذه الطريقة، فيقول عنه إنه «مدامع ذرفتها، وزفرات صعدتها، وقطع من الحياة بددتها، ثم نظمتهما فتوهمت أنني استعدتها» ويصفه أيضاً بأنه «عبر مروية، وغرائب محكية، ونوادر ممثلة، وصور مخيلة».

٦ - ينه إلى أنه لم يخلص نتاجه هذا من كل «ما خالف فيه السابقين»، وإلى أنه «يرجو أن يحقق ذلك في المستقبل».

٧ - يشدد على توصيل شعره، فيشبه الناس بالقافلة السائرة في التيه

الثابت والمتحوّل

أو «بركب شقاء»، ويشبه الشاعر بحادي الركب أو القافلة - الذي يغني لها ويرى سعادته في أن يكون لغنائه «صدى عندها ورنه».

٨ - يصدر في تجربته الشعرية عن موقف سياسي - تحرري .

- ٢ -

تُعد قصيدة «المساء» لخليل مطران نموذجاً ناجحاً لاتجاهه الشعري . لذلك أكتفي بأن أستخلص منها أسس فنه الشعري ، وهي نفسها الأسس التي تدلل على دوره وأهميته في الحركة الشعرية العربية المعاصرة .

١ - مقارنة

أ - تضعنا هذه القصيدة التي كتبها مطران سنة ١٩٠٢ في جوّ مغاير، فكأنّ لها بالقياس إلى الشعر في عصر النهضة، عصرها الخاص . وهو عصر متقدم على عصر البارودي - شوقي ، وإن كان هذان العصران متزامنين (أخذ هنا من شوقي، مثلاً، لأنه النموذج الأبرز، بالنسبة إلى الذائقة الشعرية السائدة، ولأنه من حيث التقليدية، شبيه بالبارودي والرصافي).

ب - هذا التقدم طبعي، وليس طفرة ولا قفزاً، لكن إذا قسنا عصرية القصيدة بمدى انتشارها بين الناس، كانت هذه القصيدة أقلّ عصرية من أية قصيدة لشوقي، مثلاً. ف شعر خليل مطران لا يزال حتى الآن قليل الانتشار. لكن في حين يتقلص شوقي، يأخذ مطران بالامتداد شيئاً فشيئاً، لكن بصعوبة. يمكن، بناءً على ذلك، أن نستنتج أن القصيدة لا تكتسب عصريتها من كونها منتشرة جداً في مرحلتها الزمنية، بين الناس.

خليل مطران أو «حادثة» السليقة / المعاصرة

جـ - الفرق الأول الظاهر المباشر بين شعر مطران وشعر البارودي أو شوقي هو أن مطران يحاول أن يمزج الشكل الفني القديم بالمعانة الحياتية الشخصية المعاصرة، وأن شوقي يحاول أن يملأ الشكل القديم بموضوعات حديثة. في الحالة الأولى يحدث نوع من التداخل بين الشكل الموروث والحياة الجديدة، وفي الحالة الثانية يحدث بينهما نوع من التوازي. يحاول مطران أن يصهر القديم والجديد في تركيب أو تأليف آخر، يحمل سمات القديم من جهة، فيما يوحى بسمات الجديد من جهة ثانية. ويحاول شوقي أن يوفق بين شكل قديم وموضوعات جديدة، شأن من يضع الخمرة الجديدة في زق قديم.

وفي حين تبدو قصيدة مطران نبتة صغيرة، لكن في تربة طيعية، ومناخ طيعي، تبدو قصائد شوقي نباتات طويلة، لكن في تربة اصطناعية ومناخ اصطناعي. الأولى أكثر اتصالاً بالحاضر، والثانية أكثر اتصالاً بالماضي. الأولى تختار الحياة والإنسان قبل التقليد، والثانية تختار التقليد قبل الحياة والإنسان.

د - نموذج العلاقة التي تربط الشاعر بالأشكال السابقة عليه، يختلف عند مطران عنه عند البارودي أو شوقي أو الرصافي. ففي حين تبدو هذه العلاقة عند مطران مشحونة بميل إلى الرفض، ولو جزئياً، تبدو عند هؤلاء على العكس علاقة قبول كامل. الكتابة عند هؤلاء تصدر عن أشكال أصبحت بعيدة جداً عن الحياة التي أوجدتها، أما الكتابة عند مطران فتصدر عن حياة مليئة لم تجد بعد أشكالها. هؤلاء يعيشون على وعد الحياة الماضية لكي يمنحهم وجوههم، أما مطران، فعلى العكس، يحاول أن يعد الحياة وأن يمنحها وجهاً آخر. إنهم، بتعبير آخر، يعيشون لحظة حاضرة لكنهم لا يعبرون عنها إلا عبر

الثابت والمتحول

اللحظة الماضية. أما مطران ففياً يعيش لحظته الحاضرة ويعبر عنها بما هي، فإنه يحاول أن يستبقي شيئاً من اللحظة الماضية وأن يستعيده.

هـ - تستمد قصائد البارودي - شوقي قوتها وتأثيرها من جمالٍ ماضٍ: يكمن بالنسبة إلى الشكل، في العمودية الفنية التقليدية، ويكمن بالنسبة إلى القارئ، في الذاكرة والعادة. أما قصيدة مطران فتستمد قوتها وتأثيرها من خاصية حضورها الراهن - من الجمال الذي يخترنه الحاضر، أو بعبارة أدق، من كونها محاولة للجواب عن الزمن النفسي - الحياتي الذي عاشته.

و - غير أن مطران يحرص، وهذا ما يشير إليه في بعض آرائه عن الشعر، على إحاطة التاريخ بما يتجاوز التاريخ، أي على إحاطة المتغير بالثابت. فقصيدته جواب عصري عن عصر نعيشه، غير أن في صيغة هذا الجواب عنصراً لا يتغير، هو ما يسميه السليقة العربية. ثمة تحولات تتم في التاريخ هي التي تشكل زمنية القصيدة غير أن التعبير عن هذه الزمنية يتم بسليقة تتجاوز التاريخ، أي أنها ثابتة لا تتغير. لكن ما هذه السليقة؟ هل هي في عبقرية اللغة العربية وخصائصها الأسلوبية والبنوية، كلغة متميزة؟ أم هي في طبيعة الحساسية العربية؟ أم في هذا أو ذاك؟ أم هي في شيء آخر؟ هذه أسئلة لا نرى في ما كتبه خليل مطران حول الشعر، وهو ضئيل، أي جواب واضح عنها.

ز - هناك فرق بين الوعي الفني عند البارودي - شوقي، والوعي الفني عند مطران. هذا الوعي عنده يوحى بأنه يعدّ الفن خلقاً، أما عندهما فيوحى بأنه ينظر إلى الفن بوصفه تعبيراً عن شيء سابق ثقافي أو خيالي أو اجتماعي أو شخصي. فالقصيدة بالنسبة إليهما، تقول ما رآه الآخرون وتصوروه وفكروا فيه. أما عند مطران فالقصيدة تحاول

خليل مطران أو «حادثة» السليقة / المعاصرة

أن تقول ما لم يره الآخرون من قبل . القصيدة في الحالة الأولى ترسم وتعكس، وهي في الحالة الثانية، تكون وتبتكر.

٢ - تقويم

تكمّن قيمة النص الشعري في فعاليته الفنية . ويكون النص فعّالاً حين يكون قادراً على أن يتوالد بنفسه، خالقاً بين كلماته، أو بين عناصره، شبكة غنية من العلاقات . لذلك لا بد من أن ندرس أولاً بؤرة هذه الفعالية، أي طريقة التعبير.

١ - من حيث الوزن، نشير إلى أن دوره، من حيث أنه تتابع إيقاعي في نسق معين، يكمن في إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها، وإشباع رغبة الاستطلاع : ذلك أنه، إذ يخلق هذه الحالة، يتحكم بالانفعال، فيتحول إلى نوع من الوزن - الحركة.

وقوة الإيقاع أو الوزن هي في مدى إثارة أو تحقيق هذه النشوة . ويعني ذلك أنه، بقدر ما يغلب الطابع الانفعالي على الإيقاع والوزن يكون تأثيرهما في النفس، قوياً . ونحن نلاحظ ونشعر أن الإيقاع - الوزن في «المساء» متدرج، متسلسل وفقاً لمنهج عقلي، واضح . وهو ليس إيقاعاً احتمالياً، فنحن لا نجد في قصيدة «المساء» إلا ما نتوقعه، وهي من هذه الناحية لا تفاجئنا .

وفي سبيل الإيقاع - الوزن نجد إخلالاً بالصوت الطبيعي للكلمات، (ظلماء) وحشواً (رياء، ارعاء) وتكراراً (نعوتاً لا معنى لها، لا تضيف شيئاً: الطلعة الزهراء، الروضة الغناء، رياحه الهوجاء، الصخرة الصماء، الدمعة الحمراء... واستخدماً لكلمات ميتة (الحواء...)).

الثابت والمتحول

٢ - ومن حيث القافية نجد أن معظم القوافي ليست جزءاً عضوياً من بنية البيت، فبالأحرى ألا تكون جزءاً عضوياً من بنية القصيدة. فهي تملأ فراغاً وزنياً. لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير أو إضعاف في معنى البيت.

٣ - ومن حيث الصورة، نشير إلى أنها توسع المسافة بين الدال والمدلول، أي بين الكلمة والمعنى. فهي تخلق عالماً خيالياً، إيحائياً. والقيمة الجمالية للقصيدة تكمن في طاقتها على الإيحاء: الأحلام التي تثيرها، المشاعر التي توحي بها، الأفكار التي تكشف عنها، الأسئلة التي تولدها... الخ. ولسنا نجد شيئاً من هذا القبيل في قصيدة «المساء». فهي تعتمد على اللعبة البيانية العربية التقليدية: التشبيه، الكناية، الاستعارة.

٤ - ومن حيث «المضمون»، نلاحظ أن قصيدة «المساء» واضحة منظمة، ممنهجة تقوم على التسلسل، وعلى شيء من التحليل، وهذا ما يقرها من النثر، بحيث لا يميزها عنه إلا الوزن والقافية. ولم يكن العرب يميزون بين الشعر والنثر إلا من حيث الشكل: الوزن والقافية. لكننا، للمناسبة، نشير إلى أن ناقدًا عربيًا هو الصابي، ميز بين الشعر والنثر على أساس الوضوح والغموض. فقال: «الترسل (النثر) هو ما وضع معناه وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه. وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه». (المثل السائر، ٧/٤) والجرجاني في أسرار البلاغة لم يستنكر الغموض. فهو يقول: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجلاً وألطف».

خليل مطران أو «حادثة» السليقة / المعاصرة

«المساء» في هذا المنظور، أقرب إلى النثر منها إلى الشعر. ومطران، بعامّة، من أنصار الوضوح، وهو بهذا يتابع التقليد العربي الأكثر شيوعاً. فقد نظر العرب إلى اللغة بوصفها مجموعة مفردات ذات معانٍ محددة، أو وحدات معنوية مستقلة. فالذوق التقليدي يميل إلى تجريد اللغة وقتل الإيحاء، والتوكيد على أن المفردة وحدة لغوية ثابتة المعنى.

ولعل ذلك مرتبط بالنظرة النفعية للشعر. فالشعر في التقليد العربي إنما هو للتهذيب والإمتاع. ومن هنا الإلحاح على المألوف ومطابقة الكلام لمقتضى الحال. ومطران من أنصار هذه النظرية كذلك.

هـ - ومن حيث التميّز أو الاختلاف أو الفردة، نشير إلى أن فردة القصيدة تتحدد بمدى ما تكشف عن الإنسان أو الوجود، ومدى ما تعد بالمستقبل. وقصيدة «المساء» بكائية - ارتدادية. إنها تكشف لنا عن الزمن الميت. أي أنها تكشف لنا عن حقيقة واقعة واضحة. والكشف الشعري الحقيقي هو كشف ما لم يكتشف بعد، أي هو الكشف عن الصراع بين ما وقع وما لم يقع بعد، وعمّا يتولد عن ذلك من علاقات. فقيمة القصيدة هي في كونها مليئة بالزمن الفعال، الحقيقي - أي في كونها توحى بأن الشاعر يقذف بنفسه في حركة الكشف عن المستقبل، حتى حين يتحدث عن الماضي.

وقصيدة المساء ذات منحى سلبيّ. إنها، بتعبير آخر، قائمة على الانفعال لا على الفعل.

غير أن في القصيدة، مع ذلك، شيئاً من الفردة، تاريخياً، أي بالنسبة إلى الشعر الذي سبقها أو عاصرها (البارودي - شوقي - الرصافي). وتتمثل هذه الفردة في ثلاثة أشياء:

أ - إيجاد عمق جديد للصلة بين الإنسان والطبيعة بوساطة اكتشاف

الثَّابِت والمتحوِّل

تحولات في الطبيعة مطابقة لتحولات النفس، ومن هنا يتلاقى المكان والزمان في حركة القصيدة. (القصيدة التقليدية مكان بلا زمان، أو زمان بلا مكان).

ب - التخلي عن الموضوع الخارجي المسبَّق، البارد، المفروض من خارج، وإدخال الذات كمحور أساسي.

ج - الخروج من المحاكات، من الزمان التجريدي، والدخول في الحياة - أو بتعبير آخر تجاوز الارتباط بالقاعدة إلى الارتباط بالتجربة.

٦ - أما من حيث الحداثة، فإن الفردة التاريخية لا تتضمن، بالضرورة، الجدة أو الحداثة. فليس المهم أن يكون مطران حديثاً بالنسبة إلى البارودي، مثلاً، أو شوقي، بل المهم أن يكون حديثاً باستمرار - أي بالنسبة إلى المستقبل كذلك. وهذا المقياس هو الذي ينقذ الشعر من كونه أداة أو وسيلة يموت كالأداة متى بطلت فائدتها أو بطلت إمكانية استخدامها، ويجعله إبداعاً - أي ينبوعاً دائماً من الإشعاع والتفجر اللذين يضيئان النفس والعالم ويجددانها. وفي رأيي أن القيمة الأولى لهذه القصيدة كامنة في فramerها التاريخية - أي أن قيمتها نسبية، وهي تُقوِّم بالقياس إلى الشعر الذي سبقها - لكن بشكل أخص - في ما سُمِّي بعصر النهضة. فما هي، إذن، هذه القيمة النسبية؟ نستطيع أن نحدد هذه القيمة بالاستناد إلى النقاط التالية:

١ - إذا قارنا بين إحيائية البارودي، مثلاً، أو إحيائية من يسير في اتجاهه العام، وتجديد مطران، فأبي الاتجاهين أكثر تجديداً «للتراث»، وبالتالي، أكثر ارتباطاً به؟ إنه الاتجاه الثاني، دون شك، مع أنه أشد انفصلاً، في الظاهر، عن التراث من الاتجاه الأول. ذلك أن الاتجاه الثاني أكثر قابلية للاستمرار والحياة، لأنه يخزن طاقة حيوية نابغة من

خليل مطران أو «حدائنة» السليقة/ المعاصرة

معاناة ما هو راهن أو ما هو معاصر. وهو بذلك يمنح «التراث» دفعة جديدة من الحياة لأنه استخدمه ليعبر به تعبيراً جديداً عن رؤية جديدة. ومن الخطأ إذن أن يوصف التجديد مهما كان متطرفاً بأنه هدم للماضي. فالجديد أو الابتكار يعيد، على العكس، في هذا المنظور، بناء الماضي، ويعطيه أبعاداً جديدة.

٢ - لكن، كيف نحدد الابتكار أو التجديد، وما الشروط التي يجب أن تتوفر له؟

أ - المظهر الأول للابتكار هو التحرر من الأساليب القديمة، ومن كل ما يذكر بها.

ب - المظهر الثاني هو صياغة أساليب جديدة، أعني:

١ - خلق ترابط جديد بين الأشياء والأفكار، أي خلق نظام جديد من التفكير والتعبير.

٢ - خلق إطار جامع يتحرك صوب مفهومات جديدة أوسع وأغنى وأشمل.

ج - والشرط الأول للابتكار هو الحرية في البحث والتفكير - وكأن هذا يعني، بالضرورة، حماية المجددين أو المبتكرين، خصوصاً في مجتمع كالمجتمع العربي تغطي عليه نزعة التقليد وترتبط فيه هذه النزعة باعتبارات دينية وقومية.

د - والشرط الثاني هو أننا لا نستطيع أن نبتكر طريقة جديدة في صنع الأشياء أو في التعبير عنها، إلا إذا ابتكرنا طريقة جديدة في التفكير بها. فخليل مطران كتب شعراً «جديداً»، أي شعراً يغير شعر البارودي - شوقي لأن فكره كان مغايراً لفكرهما. فطريقة تعبيره

الثابت والمتحوّل

«الجديدة» في الشعر ناتجة عن فهمه «الجديد» للشعر. ليس التجديد إذن، أن نبتكر الجديد وحسب، بل هو أن يكون هذا الجديد جزءاً في رؤيا جديدة للعالم.

٣ - بناءً على ما تقدم نصف التجديد بأنه علامة وجود الشاعر في اللحظة الراهنة أو المعاصرة. ونصف التراث، من الناحية الإبداعية، بأنه ما يتغير أو يتحول لا ما يثبت. ونُصِف الثبات بأنه الثبات على الحركة. فالتراث الحقيقي إذن هو التغير، ولهذا كان تمسك الإنسان بتراث لا يتغير دليلاً على أن هذا الإنسان فقد القدرة على تجديد نفسه، وأصبح في مستوى الأشياء.

يجب أن نلاحظ، في هذا الصدد، ظاهرتين تسودان المجتمع العربي:

أ - الظاهرة الأولى هي أن الوسط الاجتماعي الثقافي العربي يميل إلى كُبت القدرات أو الطاقات الخلاقة عند الأفراد، فهي مقموعة، بشكل عام، وهي لذلك عاجزة عن إيصال حركتها الإبداعية إلى أقصاها - فكأنها تولد وتنمو في قفص. وكان مطران واعياً هذه الظاهرة، إذ يقول مشيراً إلى ذلك «أردت التجديد في الشعر وبذلت فيه الجهد عن عقيدة راسخة في نفسي وهي أنه في الشعر - كما في النثر - شرط لبقاء اللغة حيّة نامية. على أنني اضطررت مراعاة للأحوال التي حُفت بها نشأتي ألا أفاجيء الناس بكل ما كان يجيش بخاطري خصوصاً ألا أفاجئهم بالصورة التي كنت أؤثرها للتعبير لو كنت طليقاً، فجاريت العتيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضلّعي من الأصول واطّلاعي على مخلفات الفصحاء، وتحررت منه - وأنا في الظاهر أتابعه - بنوع خاص في الوصف والتصوير ومتابعة العرض. وبهذه الطريقة مهدت للتجديد

خليل مطران أو «حادثة» السليقة / المعاصرة

قبولاً في دوائر كانت ضيقة ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني،
وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته، والعلم ومقتضياته والفن
ومستحدثاته». (الهلل، أغسطس، سنة ١٩٤٩).

ب - والظاهرة الثانية هي أن الكلام أكثر حقيقة من الأشياء التي
يرمز إليها. ومن هنا يغيب عنا الواقع دائماً، ونتعلق بالكلام. من هنا لذلك
انفصالنا عن الحياة وتعلقنا بالعادة. وهذا مما يؤدي، إذا لم يكن قد
أدى فعلاً، إلى الانفصال عن الواقع وعن الكلام في آن. ذلك أن
الكلام في المجتمع العربي يتناول أشياء إما أنها غائبة (أشياء الماضي)
وإما أنها لا تتحقق أو غير موجودة في الواقع (الانفصال بين القول
والفعل).

٤ - في قصيدة «المساء» بُعد رومنتيقي، كان قبلها غريباً على الشعر
العربي. ويتمثل هذا البعد في السمات التالية:

أ - السمة الأولى هي أن القصيدة تتناول الحالة النفسية - الذهنية
للشاعر، ولا تتناول موضوعاً. ومن الفروق بين الشعر الرومنتيقي
والشعر الكلاسيكي، هو أن الأول يدور حول الذات أما الثاني فيدور
حول الموضوع.

ب - السمة الثانية هي أن خليل مطران يجعل من نفسه بطل
قصيدة «المساء» على غرار ما يفعل الشعراء الرومنتيقيون.

ج - السمة الثالثة هي في توحيده بين ذاته والطبيعة، وفي النظر إلى
الطبيعة بوصفها رمزاً للحياة والتجدد.

٥ - حين نقارن ما حققه مطران بما حققه البارودي - شوقي -
الرصافي، نقول إن هؤلاء انطلقوا من المسألة القائلة: ليس في الإمكان

الثابت والمتحول

أبداع مما كان، ولهذا اكتفوا بالمحاكاة. أما هو فانطلق من الإيمان بإمكان إبداع شيء لم يكن في الماضي، ولا يتناقض مع الماضي، ولهذا عمل على ابتكار كيفية جديدة في التعبير.

وحين نقارن مطران بمن أتى بعده، بجبران، مثلاً، نقول إن مطران أقام مفهوم المعاصرة، في حين أن جبران أقام مفهوم الحداثة أي مفهوم المستقبل والمجهول والكشف عنها.

ثم إن مطران ابتكر كيفية تعبير جديدة لكن دون أن يوصلها إلى غايتها. وليس المهم ابتكار شكل ما، بل المهم إيصال هذا الشكل إلى حده الأقصى. وإذا كان لمطران أهمية سبق، فإن لمن أتى بعده أهمية التغيير.

٦ - استناداً إلى قصيدة «المساء» ص ١٤٤ (من الديوان) والقصائد المشابهة: «مشاكة» (ص ٢٩، الجزء الأول)، تربة (ص ٥٣، ج ١)، «الحمامتان» (ص ٧٣، ج ١)، «آدم وحواء» (ص ١٩٠، ج ١)، «شعر منثور - كلمات أسف» (ص ٢٩٤، ج ١)، يمكن وصف شعر مطران بأنه تمثيلي مجازي، يتناول الأشياء لكنه يحوّلها إلى فكر. والتشبيهات والاستعارات التي ترد في شعره، تبدو بمثابة الشواهد والإيضاحات. فهو يريد أن يقود القارئ إلى حقيقة واضحة، أو إلى نتيجة، ومن هنا نزعتة التعليمية، وشعره، من هذه الناحية، يرضي لدى القارئ دافعاً عقلياً أو عملياً، أكثر مما يثير في نفسه الأخيلة والصور والإيحاءات النفسية.

وقصيدة مطران مادة قابلة للنثر، موضوعة في نظم بارع. وأسلوبها مقنع، ويتمثل الإقناع في كونه يعرض وضعاً ذهنياً أو نفسياً صادقاً. ثم إن القصيدة وحدة تتأزر أجزاؤها، وتتساند. وهي تقدم للقارئ

خليل مطران أو «حادثة» السليقة / المعاصرة

عالماً واضحاً، وهذا الوضوح نتيجة لموقفه العقلي، المنفصل عن الحلم وعن اللاشعور في آن.

وقصيدة مطران، من حيث بنيتها، تُعد إذن تجديداً مهماً، إذا قورنت بالقصائد التي عاصرتها أو التي سبقتها. فهي أولاً ذات وحدة موضوعية، أو هي تنوع على موضوع واحد أو فكرة واحدة. وهي، ثانياً، ذات منحى تمثيلي رمزي. وهي، ثالثاً، ملتقى مجازي، بين الذات والطبيعة في حركة من التفاعل والتطابق. وهي، رابعاً، مغزوية - حكمية، تنتهي إلى قرارٍ غائيٍّ - تعليميٍّ.

وفي هذا كله تُعد، في النصف الأول من القرن العشرين، من النماذج الأكثر نجاحاً في الشعر العربي المعاصر للتوفيق، في الشعر، بين التراث والمعاصرة، أو الأصل والتطور.

حركة أبوللو أو «الحادثة» / النظرية

- ١ -

بين آراء خليل مطران وبعض قصائده، وبخاصة قصيدة «المساء» التي كتبها سنة ١٩٠٢، وبعض قصائد عبد الرحمن شكري وآرائه، من جهة، والوعي النقدي الذي مثله عباس محمود العقاد خصوصاً، وجماعة الديوان عموماً، من جهة ثانية، نشأت حركة «أبوللو».

وقد مهدت لنشوء هذه الحركة صلات عميقة بين منشئها أحمد زكي أبو شادي^(١) (١٨٩٢ - ١٩٥٥) وخليل مطران. فقد تتلمذ، منذ طفولته، على شعر مطران. ومع أنه سافر لدراسة الطب في إنكلترا (١٩١٢ - ١٩٢٢)، فإن علاقته الأدبية بمطران ظلت وثيقة وقوية. وفي المجموعة الشعرية الأولى التي أصدرها أبو شادي (أنداء الفجر، سنة ١٩١٠، طبعة ثانية ١٩٣٤) يشير أبو شادي في كلمة يختتم بها المجموعة إلى أثر مطران في شعره، وكان عنوان الكلمة، «مطران وأثره في شعري»، وجاء فيها قوله: «لولا مطران لغلب على ظني أي ما كنت أعرف، إلا بعد زمن مديد معنى الشخصية الأدبية، ومعنى الطلاقة الفنية، ووحدية القصيد، والروح العالمية في الأدب، وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية...». وصفوة القول إن أثر مطران في شعري هو

الثابت والمتحول

أثر عميق لأنه يرجع إلى طفولتي الأدبية ويصاحبي في جميع أدوار حياتي، وإذا كان استقلالي الأدبي متجلباً الآن في أعمالي، فهو في الوقت ذاته يمثل الاطراد الطبيعي للعالم الفني التي تشربتها نفسي الصبية من ذلك الأستاذ العظيم، وما زالت تحرص عليها نفسي الكهلة الوفية، ناظرة إلى آثار الصبا وإلى معلمي الأول بحنان عميق. . . . أشبه بالتقديس والعبادة». ويخاطبه في إحدى قصائده قائلاً:

وهل أنا إلا نطفة منك لم تنزل على عجزها ظمأى، وإن دمت قدوتي وماعابني إطرءاً حبي، فإنما أعبّر عن ديني وأنشر ملتي^(١١) ويقول أبو شادي أيضاً: «أدين في الروح الشعرية خاصة إلى خليل مطران ثم إلى أحمد شوقي بين شعراء العربية»^(١٢).

وقدم مطران لمجموعة «أطياف الربيع» التي أصدرها أبو شادي سنة ١٩٣٣، بمقدمة يشيد فيها، بدوره، بشاعرية أبي شادي.

تأسست مجلة أبوللو التي سميت الجماعة التي التفت حولها باسم «جمعية أبوللو»، في أيلول (سبتمبر) سنة ١٩٣٢^(١٣).

قدم أبو شادي للعدد الأول بكلمة أوضح فيها رسالة المجلة والجمعية، نوجز نقاطها الأساسية في ما يلي:

١ - هدف المجلة «النهوض بالشعر العربي، وخدمة رجاله، والدفاع عن كرامتهم، وتوجيه مجهوداتهم توجيهاً فنياً سليماً».

٢ - كان الشعر العربي إبان نشأة المجلة، متسامياً ومنحطاً في آن. يرجع تساميه إلى تأثيره «بنفحات الحضارة الراهنة ونزعاتها الإنسانية وروحها الفنية». ويرجع انحطاطه لما «أصاب معظم رجاله، ولا أستثني الكثيرين من المجيدين، من الخصاصة التي ما كانت لتدركهم

حركة أبوللو أو «الحدائة» / النظرية

في عصور الحفاوة بالأدب الخالص... فتدنى الشعر معهم تبعاً لعجزهم المادي، وتبرّمهم بالحياة وعزوفهم عن الإنتاج الفني الذي يطالبهم بالجهد والتدبر».

٣ - تدهور الشعر «إساءة للروح القومية»، وليس تخصيص مجلة له وجمعية إلا «حباً في إحلاله مكانته السابقة، الرفيعة، وتحقيقاً للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء».

٤ - المجلة خالصة من الحزبية، وهي تفتح «أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية» ذلك أنها محصنة «ضد عوامل التحزب والغرور، فلا غرض لها إلا خدمة الشعر خدمة خالصة من كل شائبة... هذا هو عهدنا للشعر والشعراء. وكما كانت الميتولوجيا الإغريقية تتغنى بألوهة أبوللو رب الشمس والشعر والموسيقى والنبوة، فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات التي أصبحت عالمية، بكل ما يسمو بجمال الشعر العربي وبنفوس شعرائه»^(٢٤).

وقامت «جماعة أبوللو» على مبادئ مشابهة تضمنها دستورها الذي نشر في العدد الأول من المجلة، هي:

١ - السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً.

٢ - ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً.

٣ - مناصرة النهضة الفنية في عالم الشعر.

- ٢ -

في المقدمة التي كتبها إبراهيم ناجي لمجموعة أبي شادي، «أطياف الربيع» التي صدرت سنة ١٩٣٣، ما يوضح بعض الخصائص الرئيسة لحركة أبوللو، مجلة وجامعة، نوجزها في ما يلي:

١ - أبوللو «مدرسة» خلقها أبو شادي، فأخرج «إلى النور شعراء كانوا بغير حق في الظلمات، ووسّع أفق الشعر العربي، وخرج به عن قيود أثقلته وقعدت به أجيالاً طوالاً».

٢ - هذه المدرسة «في اتصالها بالأدب العالمي، ومتابعتها للتيارات الفكرية الجديدة، وفي إيمانها برسالتها كمجددة للشعر العربي وسّعت أغراضه، وحددت وظيفته كعمل إنساني شامل».

٣ - تمثل هذه المدرسة «طلاقة الفن، كما تمثل التجاوب الفني بين أعضائها. وهما الركنان الأصيلان لروعة الحياة الفنية التي هي عمود الشعر الحي في أية أمة، ومآل مثل هذه الحركة أن تنهض بالشعر العربي في غير حدود».

٤ - خليل مطران هو الذي وضع الحجر الأول في بناء هذه المدرسة: «إننا مدينون لخليل مطران بكثير من التوجيهات في شعرنا العصري. هو وضع البذور وفتح أعيننا للنور... المدرسة الحديثة التي يتكلم بلسانها أبو شادي وحسن الصيرفي وصالح جودت وأبو القاسم الشابي وغيرهم، هي رجع الصدى لذلك الصوت البعيد الذي رده مطران في غير ضجة ولا أدعاء... ونحن إنما زدنا على ذلك بما عرفنا من مطالعاتنا المتعددة، وساعدنا على ذلك عرفاننا باللغات المتباينة التي أوقفنا على التيارات الجديدة للأدب والفنون»^(١٢).

حركة أبوللو أو «الخدائة» / النظرية

٥ - وهكذا، فإن أعظم أثر لهذه المدرسة، كما يقول أبو شادي، «إنما جاء عن طريق التحرر الفني والطلاقة البيانية، والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة والجرأة على الابتداع مع التمكن من وسائله، لا عن طريق المجازاة للقديم المطروق، والعبودية للرواشم المحفوظة، والتقديس للتقاليد الماثورة»^(٦٦).

- ٣ -

غير أن دراسة النتاج الشعري لشعراء المجلة أنفسهم، ودراسة آرائهم، تتيحان لنا أن نتعرف، بشكل أفضل، على المنحى الفني العام لحركة أبوللو، وهذه هي ملامحه العامة:

١ - الوجدانية، ومن المظاهر التي رافقتها القلق، وبساطة تناول، والنزعة الإنسانية، والاهتمام بالأشياء البسيطة الأليفة.

٢ - الانحياز للطبيعة لا من حيث هي مناظر ومشاهد، بل من حيث أنها تحتزن الأسرار أو المجهول. ومن هنا انحيازهم للخيال والتأمل - مع شيء من الصوفية ومن الرمزية الفكرية أو الفلسفية.

٣ - ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد، والتنوع في القافية والبحور (الشعر الحر)^(٦٧) في القصيدة الواحدة، والتحرر أحياناً من القافية (الشعر المرسل)، وتسمية الشعر الذي لا قافية له ولا وزن، شعراً (الشعر المثور).

٤ - التوكيد على وحدة القصيدة، وعلى «وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفني والموضوعي».

٥ - الاتجاه نحو الشعر القصصي والمسرحي، وما سموه بشعر الخواطر، والتأثر بالعلم.

الثابت والمتحول

٦ - الحرية الكاملة للشاعر في أن يجدد ما شاء، كما يعبر الشابي، «في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال» وفي أن «يستلهم ما يشاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً»^(٤٨).

٧ - ومع هذا كله، يقول الشابي في المقدمة نفسها، إن مدرسة أبوللو «لم تصبح مذهباً واضح الحدود والمعالم، ولكنها ما زالت ثورة مشبوبة وإيماناً قوياً عميقاً، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله، وإيماناً بسمو الغاية وجلال المبدأ. . . أجل، هي ثورة ما زالت تختلط فيها المطامح والميول، وتضطرب فيها أصول المذاهب اضطراب البذور في حميل السيل».

- ٤ -

نشرت أبوللو (المجلد الأول، حزيران (يونيو) ١٩٣٣) مقالاً يمثل وجهة النظر التقليدية المحافظة التي ثارت على حركة أبوللو وهاجمتها، ورد أبو شادي عليه في المجلد نفسه. يأخذ المقال على هذه الحركة ما يلي:

١ - تنوع القافية، «قصائد تبتدىء بقافية، وتنتصف بقافية ثم تنتهي بقافية»، كما يعبر صاحب المقال. وتنوع الوزن، ضمن القصيدة الواحدة.

٢ - كتابة الشعر المرسل، أو المنثور، دون وزن ولا قافية.

٣ - ترجمة الشعر الغربي، وهو ذو معانٍ لا يقبلها الذوق العربي.

٤ - عجز الشعراء الذين ينشرون في أبوللو.

حركة أبوللو أو «الحدائة» / النظرية

ويخلص صاحب المقال إلى القول إن مثل هذا الاتجاه تمزيق لكل قاعدة وهتك لكل تقليد وإنه يؤدي إلى أن يتخلى الشعر العربي، بجلاله وروعته ومجده وعظمته عن موسيقاه، بل عن شكله وأخص خصائصه.

ويقول أبو شادي في رده:

١ - «الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم الذي يردده صديقنا الفاضل (صاحب المقال)، وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نقّاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكنائه أسرارها وللتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوماً فهو شعر منظوم، وإذا جاء منشوراً فهو شعر منشور».

٢ - القافية وتنويع البحور ومزجها - هذا كله، أمر ثانوي إذا آما بروح الشعر ومعناه ومبناه. والشاعر الناضج الشاعرية، المتمكن من اللغة، الصافي الطبع، لا يجوز أن نلقي عليه دروساً في كيفية استعمال القوافي والبحور، ويكفيه طبعه الملهم. فالعنى الشعري هو الذي يبحث عن ثوبه اللفظي وليس العكس.

٣ - الغاية من ترجمة الشعر الأجنبي هي تطعيم الأدب العربي بآداب الأمم الأخرى، كما تفعل هي نفسها، ولا ضرر في ذلك، إذ لن يبقى غير الأصلح الذي يلائم البيئة العربية.

٤ - الشعر المنشور نوع من الشعر تعترف به جميع الأمم الراقية. لكن على من يتصدى لكتابته أن يكون عظيم الشاعرية قوياً، ليعوّضنا بذلك عن الموسيقى.

٥ - أما عن العجز، فيقول بلسان شعراء أبوللو، ما معناه أنهم لا

الثابت والمتحول

يقبلون الإشفاق عليهم إلا على صورة واحدة، هي النقد الفني لشعرهم. واتهامهم بالعجز لا يقابلونه إلا بالابتسام، فجميعهم - وفي طليعتهم مطران وشكري وناجي والشابي - مارسوا النظم ببراعة فائقة. وليس هناك شاعر من المحافظين استطاع أن يكتب قصيدة في مستوى «قلب راقصة» أو «العودة» لإبراهيم ناجي.

٦ - الغالبية العظمى من المحافظين غارقة إلى أذقانها في المحاكاة، ولا تفهم حتى تعريف الشعر، فضلاً عن التصوف بروحانيته^(٩).

نضيف إلى هذا الرد ما كتبه أبو شادي ملخصاً الدور الذي قام به هو شخصياً في التجديد الشعري، وهو يعرضه في النقاط التالية:

- ١ - التبشير بالشعر الحر، وكتابة نماذجه الأولى، باللغة العربية.
- ٢ - كتابة الأوبرات الشعرية الأولى، باللغة العربية - مما كان له أثر في الكتابة المسرحية الشعرية.
- ٣ - تشجيع الشعر المرسل.
- ٤ - الدعوة إلى التعبير الفطري الطليق الذي يضمن الابتكار والحرية والخيال.

٥ - كتابة الشعر القصصي والرمزي.

٦ - التوكيد على البحث عن الجمال الفني في كل ضرب من ضروب الشعر، وهو مبدأ يوضح إمكان تذوق شعراء لهم اتجاهات متباينة.

ونختتم كلام أبي شادي عن دوره في التجديد بشهادة من أستاذه خليل مطران.

يقول مطران في المقدمة التي كتبها لمجموعة أبي شادي «أطياف الربيع» التي ظهرت سنة ١٩٣٣، إن أبا شادي «فاجأ السليقة العربية

حركة أبوللو أو «الحدائة» / النظرية

مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين على التجديد من قبل». وتتمثل هذه المفاجأة - الجرأة في:

١ - الاهتمام بالإشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والأسماء الأعجمية.

٢ - الاهتمام بالميثولوجية.

٣ - التحريف في موازين الشعر.

٤ - تعددية المصادر الشرقية والغربية، في ما يتعلق بالمعاني والصور.

ويسوّغ مطران هذا المنحى الذي يصفه بالإبداع المدهش، بأنه طريقة يذهب بها الشاعر «مذهباً بعيداً في حرية القول»، معللاً أسبابه بأنها تعود إلى رغبة الشاعر في أن «يثير الحمية إلى الابتكار، ويسهّل سبلاً وعرة كانت تثبّط الهمم دون الاستقلال في التفكير والخلق والتقدير»^(٥١).

- ٥ -

ذهبت حركة أبوللو في التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق مما فعلت جماعة الديوان. وضمت إلى جانب خليل مطران، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافتهم، فخلقت وسطاً شعرياً - ثقافياً أكثر غنى واستقصاءً. ومن هنا أسهمت إسهاماً كبيراً في تجاوز شعر «النهضة»، بخاصة، والتقليدية الشعرية، بعامّة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر.

غير أنها مع ذلك، تبقى في تنظيرها والمناخ الذي تولد عنه، أكثر أهمية منها في نتائجها الشعرية بحدّ ذاته.

الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

- ١ -

تمثل آراء مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ - ١٩٣٧) النموذج الأكثر تكاملاً وتماسكاً في نقد التجديد والحداثة. فهو يرى أن أصل القول بالجديد ينبعث من علل ثلاث: الفسق، والإلحاد، وتقليد الفسق أو الإلحاد. فالفاسق أو الملحد أو مقلد أحدهما، إذا كان أديباً، أو يُعنى بشؤون الأدب، «مجدد، إذا جرى في انتحال الأدب مجرى التكذيب والرد والنقيصة والزراية عليه وعلى أهله، والخطب ما بين أصوله وفروعه»^(٥١).

هذا الأديب المريض بإحدى هذه العلل يبحث في الأدب العربي وغايته الأساسية هي «أن لا يستخرج من بحثه إلا ما يخالف إجماعاً أو يعيب فضيلة أو يغض من دين أو ينقض أصلاً عربياً جذلاً بسخافة إفرنجية ركيكة أو يحقر معنى من هذه المعاني التي يعظمها أنصار القديم من القرآن فنازلاً» (تحت راية القرآن، ص ٢٠٠). والتجديد، إذن هو: «أن لصاً من لصوص الكتب الأوروبية، ثم لا تكون ذا دين، أو لا يكون فيك من الدين إلا اسمك». (ص ٢٠٠). وهذا يعني أن التجديد يقتضي من المجدد، كما يرى الرافعي، أن يطبع بالإلحاد

الثابت والمتحوّل

والزيف «مسائل التاريخ الإسلامي والأدب العربي وأن يفسد الخالص بالمزوج ويحقّر الناس والمعاني» (ص ٢٠٠ - ٢٠١).

وهذا يؤدي بالرافعي إلى القول «إن التجديد هو من الأمة بمنزلة الثروة وإنه ليس أكثر من رواية تمثيلية كاذبة بالنسبة إلى الأصل» (ص ٢٠٢).

ويرى الرافعي أن هناك سبباً تربوياً فنياً يكمن وراء القول بالجديد هو «الضعف في لغة (ويقصد طبعاً العربية). والقوة في لغة» (ويقصد اللغة الأجنبية). فحين تقوى اللغة الأجنبية عند الأديب وتستمكن تتحول في نفسه وفكره إلى «نوع من العصبية للأدب الأجنبي وأهله». ولا تلبث هذه العصبية أن تستحكم بدورها فتوجه الذوق في الأدب وأساليبه إلى تفسير معين بحكم المذهب والهوى ثم تجعل «الفهم من وراء الذوق». (ص ١١).

«والواقع أن الذوق الأدبي في شيء إنما هو عن فهمه وأن الحكم على شيء إنما هو أثر الذوق فيه، وأن النقد إنما هو الذوق والفهم جميعاً». (ص ١١).

هكذا يرى الرافعي أن خطأ المجددين الذين يحسبونه صواباً إنما يكمن في كون تجديدهم نتيجة جهلهم للغة العربية ونتيجة تمكّنهم من اللغة الأجنبية، وهذا مما أفسد ذوقهم وفهمهم، وأدى إلى أن يكون تجديدهم فارغاً لا طائل وراءه. (ص ١١).

ويؤكد الرافعي ما يذهب إليه فيقول إن خاصية الفصاحة في اللغة العربية ليست في ألفاظها ولكن في تراكيب ألفاظها كما أن الهزة والطرب ليست في النغمات ولكن في وجوه تأليفها. وهذا هو الفن في

الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

الأسلوب لأنه يرجع إلى الذوق الموسيقي في حروف هذه اللغة وأجراس حروفها. ثم يستطرد مؤكداً أنه لم ير كاتباً واحداً من أهل المذهب الجديد يحسن شيئاً من هذا الأمر. (ص ١٧).

وخلاصة هذا كله أن الزندقة أصل «المذهب الجديد» وأنه «فساد اجتماعي»، ولا يدري أهله أنهم يضربون به الذلّة على الأمة. (ص ١٧، ٢٣).

- ٢ -

يحدّد الرافعي القديم بقوله :

- ١ - «هو أن تكون اللغة لا تزال لغة العرب في أصولها وفروعها»،
- ٢ - وأن تكون هذه الأسفار القديمة التي تحويها لا تزال حيّة تنزل من كل زمن منزلة أمة من العرب الفصحاء،
- ٣ - وأن يكون الدين لا يزال هو هو كأنما نزل به الوحي أمس لا يفتننا فيه علم ولا رأي،
- ٤ - وأن يأتي الحرص على اللغة من جهة الحرص على الدين إذ لا يزال فيهما شيء قائم كالأساس والبناء لا منفعة فيهما إلا بقيامهما معاً. (ص ٩ - ١٠).

استناداً إلى هذا التحديد يرى الرافعي أنه لا يمكن أن يكون هناك جديد إذا كان هذا الجديد يعني أنه كلّ قائم بنفسه وأنه «محو» للسابق. ولكن إذا كان الجديد يعني «العلم والتحقيق وتمحيص الرأي والإبداع في المعنى على أن تبقى اللغة قائمة على أصولها، وعلى أن يكون التفنن «طرائق» لا مذاهب يراد بها إثبات ومحو، فإننا لا ندفع شيئاً من هذا ولا ننازع فيه، بل هو رأينا، بل هو رأي الحياة، بل هو قانون

الثابت والمتحوّل

الطبيعة. ولكننا مع هذا نزيد عليه أن الأصل في كل ذلك سلامة اللغة وسلامة القومية، فلا ننظر في آراء الأمم إلا على أننا شوقيون، ولا ننقل من لغات الإفرنج إلا على أننا أهل لغة لها خصائصها ولا تصرفنا مدنيّتهم عن أنفسنا». (ص ١٣ - ١٤).

ويقدم الرافعي لهذه الآراء النظرية مثلاً عملياً حين يقارن بين الاشتراكية كرمز للجديد والزكاة كرمز للقديم فيقول: «نفضل على كل هذه المائدة الخيالية (أي الاشتراكية) بما حفلت به من لذائذها وألوانها، تلك اللقيّمات التي يفرضها نظام الزكاة في الإسلام فرضاً، لا يتم الإسلام لأحد إلا به. وعلى هذا فاعتبر». (ص ١٤).

وفي هذا ما يشير إلى أن الرافعي يفضل القديم أيّاً كان على الجديد أيّاً كان. والتجديد إذن يجب أن يعني التفتن في الطريقة. وهو يقوم في رأي الرافعي على أساسين: الإبداع في المعنى والتأصل الذي يميز المبدع لغةً وفناً وقومية. وبدلاً من الكلام إذن على الجديد الذي ليس إلا وهماً، يقدم الرافعي بديلاً له هو:

١ - العمل لحفظ اللغة وثمائها.

٢ - العمل لتلطيفها وترقيتها ضمن حدود الطاقة.

وهذا ما ذهب إليه، كما يقول الرافعي، العلماء المتقدمون. ولم يكن بينهم من قال إنه صاحب مذهب جديد.

ويعلق الرافعي في هذا الصدد على كلمة جبران التي يقول فيها: «لك مذهبك ولي مذهبي ولك لغتك ولي لغتي»، فيصفه بأنه من أهل سنة ١٩٢٣ حيث تعطل الزمن وأصبح الأدب صحفياً. ثم يحاطبه قائلاً:

الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

«فمتى كنت يا فتى صاحب اللغة وواضعها ومنزل أصولها ومخرج فروعها وضابط قواعدها ومطلق شواذها؟ ومن سلم لك بهذا حتى يسلم لك حق التصرف كما يتصرف المالك بملكه، وحتى يكون لك من هذا حق الإيجاد، ومن الإيجاد ما تسميه أنت مذهبك ولغتك؟ إنه لأهون عليك أن تولد ولادة جديدة فيكون لك عمر جديد تبتدىء فيه الأدب على حقه من قوة التحصيل، وتستأنف دراسة اللغة بما يجعلك شيئاً فيها، من أن تلد مذهباً جديداً أو تبدع لغة تسميها لغتك».

(ص ١٣).

ويذهب الرافعي بعيداً في نفي الجديد مستنداً إلى التاريخ الثقافي العربي فيقول: «لما اتسعت ممالك العرب وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى ونشأ التأدب والظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختروا أحسنها مسمعاً وألطفها من القلب موقعاً وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها. وقع هذا ومثله في عصر بعد عصر، وما رأينا أحداً سمّاه مذهباً جديداً أو زعمه، والقرآن نفسه مذهب جديد بكل معاني هذه الكلمة وما قال أحد فيه هذا القول لا من أهل اللغة ولا ممن دخلوا عليها. وقد نقل عبد الحميد الكاتب أشياء من الأساليب الفارسية فأدخلها في كتابته وترجم العلماء عن اللغات أكثر ما يترجم كتاب هذه الأيام ومنهم من كان يرجع في التصحيح وتحرير الألفاظ إلى رجال أهدفهم لذلك من العلماء باللغة. وظهرت الأفكار المتباينة وتعددت الأساليب في الكتابة وافتن المتأخرون من القرن الرابع إلى التاسع في فنون الجدّ والهزل وفي نكت بديعية لم يعرفها العرب إلى أن اختلط لسانهم. وفي كل ذلك لم يقل أديب ولا عالم ولا كاتب أن له مذهباً جديداً من مذهب قديم لأنهم كانوا أبصر باللغة وأقدر على

الثابت والمتحوّل

تصريفها وأعلم بحكمة الوضع فيها وأحرص على وجوه الفائدة منها والانتفاع بها». (ص ١١ - ١٢).

ويصل الرافعي بناءً على ما قدمه إلى القول إن كل جديد أيّاً كان هو بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم (ص ١٦). ويشرح ذلك قائلاً إن «العربية لغة دين قائم على أصل خالد هو القرآن الكريم، وقد أجمع الأولون والآخرين على إعجازه وفصاحته. فإذا كان المعجز في لغة من اللغات بإجماع علمائها وأدبائها هو من قديمها خاصة فهل يكون الجديد فيها كمالاً يسمو أم نقصاً يتدنّى؟» (ص ١٦). ويضيف الرافعي قوله: «القرآن جنسية لغوية تجمع أطراف النسبة إلى العربية فلا يزال أهله مستعربين به متميزين بهذه الجنسية حقيقة أو حكماً حتى يأذن الله بانقراض الخلق وطيّ هذا البسيط». (ص ٤٧). واللغة نفسها دائماً قديمة بالضرورة، مهما تغيرت الأزمنة أو تجددت (ص ١٦). والمسألة إذن، ليست في التجديد، وإنما في «درس الأساليب الفصحى، والاحتذاء عليها، وإحكام اللغة والبصر بدقائقها وفنون بلاغتها، والحرص على سلامة الذوق فيها، فلا تزال اللغة كلها مذهباً قديماً. وكل مذهب جديد أو كل ما يسمى بهذا الاسم لا يبقى إلا فترة عابرة ثم يدخل القبر». (ص ١٦).

وكون اللغة العربية مذهباً قديماً بالضرورة يتضمن كونها دائمة الفتوة كأنها ولدت أمس، وهذا عائد إلى أنها كما يقول الرافعي: «بنيت على أصل سحري يجعل شبابها خالداً عليها فلا تهرم ولا تموت، لأنها أعدت من الأزل فلکاً دائراً للنيرين الأرضيين العظيمين: كتاب الله وسنة رسول الله». (ص ٢٩). القديم إذن «هو الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معاً» (ص ٦٥).

الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

هذا التحديد الذي يصل إليه الرافي يُلخّص معظم أفكاره الأساسية في الموضوع ونلخصها بدورنا في ما يلي:

- ١ - القديم لا يمكن تجاوزه أو هدمه.
- ٢ - القديم هو الذي يبدع ما نسميه الجديد.
- ٣ - سَنَةُ الكون في الجديد أنه ترميم في بعض نواحي القديم وتهذيب في بعضها وزخرف في بعضها الآخر، وإلا لوجب أن يتجدد التركيب الإنساني والتركيب العقلي، وهو ما لم يقع، ولن يقع منه شيء.

٤ - الشأن في الجديد أن تتصل المادة الجديدة بالقديم فإذا هو ولكن ببعض الزيادة أو بعض الزينة أو بعض القوة، وكل ذلك لإحداث بعض المنفعة.

٥ - لا جديد إلا إذا شاءت الحكمة الإلهية أن تنقح شيئاً في أساليب الحياة والنظام القديم ومنحت وسائل ذلك إلى من بلغ الغاية في القديم بحيث أصبح قادراً أن يأتي بما لا يستطيع من دونه، أو بتعبير آخر: لا جديد إلا حيث «تبدع الحكمة الإلهية شيئاً ثم تتصل نواميس الحياة النفسية بهذا الشيء فإذا هي تفعل به ما اقتضته الحكمة مما نسميه هدماً أو بناءً» (ص ٢٠٤).

٦ - المثل الأعلى كما يرى الرافي لكل كاتب عربي ولنا جميعاً هو أن ننشأ في تربية ملكتنا، وإرهاق منطقنا وصقل ذوقنا كأننا ننشأ «نشأة خالصة في أفصح قبائل العرب، فترد تاريخنا إلينا حتى كأنه فينا وتصله بنا كأننا فيه، وتحفظ لنا منطق الرسول ومنطق الفصحاء من قومه حتى لكان ألسنتهم عند التلاوة هي التي تدور في أفواهنا وسلاتقهم هي التي تقيمنا على أوزانها». (ص ٢٤).

- ٣ -

يقيس الرافعي الشعر (اللغة) على الدين، وهذا مما يجعله يعمم مفهوم القدم في الدين على الشعر. ثم إنه يخلط بين اللغة والكلام، أي بين اللغة من حيث هي معجم أو مستودع للألفاظ، وطريقة استخدام هذه الألفاظ. وليس هذا الخلط إلا انعكاساً أو امتداداً للفصل بين اللفظ والمعنى. وفي هذا كله ما يؤدي إلى عدم التمييز بين خصوصية التجربة الشعرية، وخصوصية التجربة الدينية، ويفسد النقد الأدبي وأحكامه.

وليس مفهوم القدم عند الرافعي إلا امتداداً لمفهوم القدم، كما توضَّح واستقر، في الممارسة الشعرية العربية، منذ نهاية القرن الأول الهجري (القرن السابع الميلادي). وقد استند هذا المفهوم إلى فكرة المطابقة مع الحق. الحق هو الإسلام وهو ما ينبثق عنه ويتوافق مع أصوله. وهذه المطابقة طرفان: أخلاقي، وهو أن يتطابق سلوك الفرد مع النموذج الأخلاقي - الديني، الذي أسسه القرآن والسنة، ولغوي، وهو أن يتطابق تعبير الفرد مع النموذج البياني العربي للفصاحة أعني مع الشعر الجاهلي الذي اكتسب أهمية خاصة لأن القرآن تحدّاه بيانياً وتفوّق عليه وكان معجزاً لا يمكن أن يأتي الإنسان بما يضاهيه، ولأن الشعر الجاهلي أصبح وسيلة ضرورية لفهم القرآن، بحيث أن من لا يفهمه لا يقدر أن يفهم البيان القرآني.

وتعني هذه المطابقة:

١ - الحق ثابت لا يتغير، وهو الأصل.

٢ - العالم هو الذي يتغير، وعلى الإنسان، الكائن الزائل في العالم، أن يتكيف مع هذا الأصل.

الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

٣ - الحق واضح وضوحاً عقلياً لا لبس فيه ولا إبهام ولا غموض. لذلك يفترض التكيف معه تعبيراً واضحاً وضوحاً عقلياً.

٤ - هذا يعني أن التخيل يجب أن يُستبعد، ذلك أنه لا يوصل إلى أية معرفة واضحة، بل إنه على العكس، يُشوش ويوهم ويُضل.

٥ - ويعني هذا أخيراً أن ثمة انفصلاً أولياً بين المعنى واللفظ. ومن هنا ركز النقد على الصياغة، وأصبح الشعر شكلاً من أشكال الصناعة. وقد ولدت المطابقة نظرية في المعرفة قامت على الأسس التالية:

١ - الإسلام عرف كل شيء، والقرآن والسنة مستودع هذه المعرفة.

٢ - الأقرب إلى هذا المستودع، أي الأقرب إلى النبيّ وسنته، هو الأكثر معرفة.

٣ - الوصول إلى المعرفة لا يكون بالرأي. فالرأي تقول، أي أنه يحتمل الخطأ كما يحتمل الصواب. لذلك تكون المعرفة بالنقل.

٤ - المعرفة بالنقل هي معرفة الماضي. فجوهر المعرفة هو معرفة الأصل القديم. ولكي تكون المعرفة بالماضي حقيقية وكاملة يجب أن تؤخذ من العارفين الأكثر قرباً إلى أصولها. فمعرفة هؤلاء هي الأوسع، ومعرفة من يجيء بعدهم هي، دائماً، الأضيق.

٥ - الصحبة والثقة مقياس لمعرفة الماضي. والصحبة (صحبة النبي) نعمة خاصة لا تتكرر. لذلك ما عرفه صاحب النبي لا يقدر أن يعرفه أيّ إنسان آخر لم يصاحبه.

٦ - ما ينطبق هنا، في ما يتصل بالدين، أخذ ينطبق على كل ما

الثَّابِت والمتحوِّل

يتصل بالشعر. وهكذا أصبح الشعر الجاهليّ أصلاً، وأصبح الشاعر الأكثر معرفة به وقرباً إليه هو الأفضل شعراً. ولم يعد مقياس الشاعرية في الابتكار بل في المضاهاة، أو في ما سُمِّي بالنسج على منوال الأقدمين.

٧ - أصبحت الجاهلية رمزاً للفطرة، أي مقابلاً أرضياً للوحي الذي هو المعرفة الهابطة من السماء. وكما أن ما يصدر عن النبيّ وصحابته هو القول الحق لأنه يصدر عن الوحي، فإن ما يصدر عن الفطرة الجاهلية هو الشعر الحق. وكما أن المعرفة اللاحقة لا تكون صحيحة إلا إذا كانت استعادة للمعرفة السابقة في الوحي، فإن الشعر اللاحق يكون صحيحاً بقدر ما يستعيد شعر الفطرة، أي بقدر ما يكون قريباً إليه. وكما أن صحابة النبيّ أشخاص غير عاديين، بحكم قربهم إليه، فإن شعراء الجاهلية هم أيضاً غير عاديين، بحكم صدورهم مباشرة عن الفطرة.

- ٤ -

في هذا المنظور، أعني منظور القدم من حيث هو أصل والوضوح من حيث هو تعبير يقابله ويفصح عنه، تأسس البيان العربي. ويُعدّ الجاحظ في التقليد النقدي العربي حجة بلاغية - بيانية، وبخاصة في كتاب «البيان والتبيين». ويرى ابن خلدون أن هذا الكتاب أصل من أربعة أصول في فن البيان. (الأصول الثلاثة الباقية: أدب الكاتب لابن قتيبة، الكامل للمبرّد، النوادر للقيلي). يحدد الجاحظ بلاغة العرب بقوله: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجمالة فكر...»، فالبيان، بالنسبة إلى العربي، «هو أن يصرف وهمه إلى الكلام... فتأتيه المعاني إرسالاً

الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

وتنشال عليه الألفاظ انشياً، ثم لا يقيد على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده». وفي رأيه أن هذه البلاغة هي المثال الأعلى للكلام. وينتقد البلاغة عند غير العرب، ويرفضها، ذلك أن كل كلام وكل معنى عند غير العرب إنما هو «عن طول فكرة، وعن اجتهد رأي، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكير ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم».

والجاحظ نفسه، بدافع من هذا المثال، يزدي الكتابة ويشيد بكون العرب «أمينين لا يكتبون».

وثمة شبه إجماع على أن الجاحظ كان «مؤسساً للبيان العربي»^(٥٢). لذلك يمكن عده مقياساً وحجة في كون الأساس الذي يقوم عليه الأدب العربي، شعراً - نثراً، إنما هو في الخطابة: البداة والارتجال، وما يجري مجراها. فالخطابة في رأيه هي خصيصة العرب، وحدهم. ولم يظهر في غيرهم، حتى في اليونان، من يستحق أن يسمى خطيباً^(٥٣). وقوام الخطابة الطبع والفطرة (البداة والارتجال)، ومكانها البادية. تقابلها الكتابة شعراً - نثراً، ومكانها المدينة - الحاضرة، وقوامها المعانة والمكابدة. وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميز بين الشعر والخطابة^(٥٤)، بل يرى أنها واحد، أدركنا كيف أن الشعر العربي يقوم على فضائل «الأمية» و«البداة» و«الارتجال» - وهي فضائل لا يزال يعتمد عليها معظم العرب المحدثين قراءً، ونقاداً، وشعراء.

ومع أن قدامة بن جعفر يعرف الكتابة بأنها «تصوير الكلام بالحروف» (نقد النثر، ص ١٤)، ويرى أن الكتاب «حجة الحاضر على المستقبل»، وأنه لا قراءة دون كتابة، وأن الله، لذلك، أمر بالكتابة

الثابت والمتحول

من حيث أنه أمر بالقراءة «اقرأ وربك الأكرم...» ، (سورة القلم)، ومن هنا كانت كتابة القرآن - فإنه يربط الشعر بالأمية، شأن الجاحظ^(٥٥). وهو يرى، شأن الجاحظ، أن ما ينطبق على الشعر من أحكام ينطبق على الخطابة^(٥٦).

هكذا تأسس مفهوم البلاغة على خصيصة الخطابة، الفطرة - البدهة - الارتجال. وهي بأقسامها الثلاثة: علم المعاني، علم البيان، علم البديع، تهدف إلى أمرين: الوضوح (الارتجال) والتأثير (النفع). فعلم المعاني هو علم الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى المقصود، فأساسه سلامة المعنى وصحته، والمبدأ الذي يقوم عليه هو مبدأ الخطأ والصواب.

وعلم البيان هو علم الاحتراز من التعقيد. فالبيان بصر وهو عماد العلم، كما يقول الجاحظ. ويقوم علم البيان على مبدأ الوضوح.

أما علم البديع فهو علم التحسين الكلامي لإضفاء الجمال. فمبدؤه هو مبدأ التحسين. ويوضح الجاحظ هذه المبادئ بأقوال هذه خلاصتها:

١ - «مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسماع إنما هو الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان». (البيان والتبيين، الجزء الأول، ص ٧٥ - ٧٦).

٢ - «وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة آئين وأنور، كان أنفع وأنجع». (المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٧٥ - ٧٦).

الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

٣ - «الشعر والخطابة صنوان». (المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٥٣).

ويوجز الجاحظ هذا كله في قوله إن خير الشعر هو ما فهمته العامة ورضيت به الخاصة.

وهذا هورأي ابن الأثير، إذ يقول: «الفصيح من الألفاظ هو الظاهر البين، وإنما كان ظاهراً بيّناً لأنه مألوف الاستعمال، وإنما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه، وحسنه مدرك بالسمع». (المثل السائر، الجزء الأول، ص ١١٥).

ويكرر أبو هلال العسكري هذه الآراء كما يلي:

١ - «البلاغة هي إنهاء المعنى إلى القلب» (كتاب الصناعتين، القاهرة ١٩٥٣، ص ١٠).

٢ - البلاغة «كل ما تبْلَغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه من نفسه لتمكّنه من نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن». (المصدر السابق، ص ١٠).

٣ - «سمّيت البلاغة بلاغة لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السامع، يفهمه». (المصدر السابق، ص ٦).

٤ - البلاغة «إيضاح المعنى وتحسين اللفظ». (المصدر السابق، ص ١٢).

٥ - «البلاغة التقرب من المعنى البعيد. والمعنى البعيد هو أن نعمد إلى المعنى اللطيف فنكشفه ويفهمه السامع من غير فكر فيه». (المصدر السابق، ص ٤٧).

الثابت والمتحول

٦ - «الفصاحة والبلاغة ترجعان إلى معنى واحد وإن اختلف أصلاهما، لأن كل واحد منهما إنما هو الإبانة عن المعنى والإظهار له». (المصدر السابق، ص ٧).

ويرى القزويني الرأي نفسه، فيحدد علم البيان بأنه «علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة». (الإيضاح، الطبعة الثانية، ص ١٥٠).

هذا كله يؤكد أن حالات السامع (موافقة الكلام لمقتضى الحال) هي التي تحدد الكلام، وأن مدى فهم السامع للكلام هو الذي يحدد بلاغته - أي قيمته. ولهذا كان المؤلف أساس البلاغة، والمجهول نقيضها.

فالوضوح (المؤلف) هو مبدأ الكلام نشراً (النقد، الخطابة) وشعراً (عمود الشعر). ويحدد الوضوح بأنه مبدأ الإصابة في الوصف، وقرب المأخذ: «هو أن تأخذ عفو الخاطر وتتناول صفو الهاجس، ولا تكذّ فكرك، ولا تتعب نفسك». (الصناعتين، ص ٤٩).

والأمدي في الموازنة يرفض شعر أبي تمام لغموض معانيه «وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج». (الموازنة، جزء ١، ص ٦)، ولأنه «ينخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم»، (المصدر السابق، ص ٢٠٠)، وهكذا كان كلام أبي تمام «ضد ما نطق به العرب» (المصدر السابق، ص ١٩٩). ومن هنا لا تقبل الاستعارة (لا يقبل الشعر) إلا إذا كانت مما جرت عليه العادة (المصدر نفسه، ص ٢٦١).

والجرجاني، في الوساطة، يوافق الأمدي (الوساطة، ص ٧٣).

الكلام «القديم» والكلام «الحديث»

ولعل الجاحظ خير من يفسر الوضع بقوله: «أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه» (البيان والتبيين، ١/٨٣).

- ٥ -

صارت الخطابة، شعراً ونثراً، نظاماً دالاً على الفكر العربي - محتوياً وتعبيراً، وعلى الحياة العربية ذاتها، من حيث أنها ظلت ممارسة للبداوة بأشكالها المختلفة. أعني أن الشفوية البدوية ظلت غالبية على التدوين المدني. يُروى أن عمرو بن العاص، حين تمّ له فتح مصر وأراد أن يخبر بذلك عمر بن الخطاب، اختار معاوية بن حديج، فسأله معاوية أن يكتب بذلك رسالة. فقال له عمرو: ألسنت امرؤاً عربياً تقدر أن تقول، وتصف ما شهدت؟^(٥٧).

هذا الخبر يرمز إلى عقلية بكاملها، على الرغم من تدوين القرآن، ومن الأحاديث والروايات التي تؤكد على أهمية تقييد العلم أو تدوينه^(٥٨). وتنبّه ذو الرمة، وهو من أوائل الشعراء الذين خرجوا على الخطابة، إلى أهمية الكتابة، فقال مرة لعيسى بن عمر: «أكتب شعري، فالكتاب أعجب إليّ من الحفظ. إن الأعرابي لينسى الكلمة قد سهرت في طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة في وزنها لا تساويها، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام»^(٥٩).

ولعل هذا الموقف يرمز إلى بداية الصراع بين الشفوية والكتابة، البداوة والحضارة، الأمية والثقافة. فقد اتخذ أنصار البداوة من أمية النبي حجة ضدّ الثقافة (المعانة والمكابدة)، وجعلوا منها رمزاً للأصالة العربية، أو للفطرة العربية. فكل ما للعربي موهوب، وهو له بالطبع والغريزة (مقابل الوحي للرسول)، وكل ما لغيرهم مكسوب، وهو لهم

الثَّابِتُ وَالتَّحْوِيلُ

بالجهد والكد. والعلم الأول أفضل. وكما أن الأمية في الرسول ليست نقصاً، وإنما هي معجزة - فكذلك الأمية معجزة العرب. وكما أن النبيَّ يعرف كل شيء من غير «مدارس ولا نظر في كتاب» (صبح الأعشى، ٤٢/١) فإن فضيلة العربي وتفوقه هما في كونه يصدر عن الفطرة، وليس عن الدراسة والكتب. وكما حرمت الكتابة على النبيِّ «ردّاً على الملحدّين حيث نسبوه إلى الاقتباس من كتب المتقدمين» - كذلك يفتخر العرب بالأمية ردّاً على الأمم التي تقتبس من الكتب. وبما أن الإنسان يتوصل بالكتابة إلى «تأليف الكلام المنشور وإخراجه في الصور التي تأخذ بمجامع القلوب»، فإن عدم علم العرب بها من أقوى الحجج على تفوقهم، تماماً كما كان عدم علم النبيِّ بها «من أقوى الحجج على تكذيب معانديه، وحسم أسباب الشك فيه». (صبح الأعشى، ٤٣/١).

الامتداد / الارتداد

- ١ -

ما الصورة التي يرسمها «شعر النهضة» و«نقدها»، وبخاصة كما يتجلى هذا الأخير في نتاج مصطفى صادق الرافعي؟ إنها، كما تبدو لي، صورة ما درج بعض النقاد على تسميته بالأصالة. فما الأصالة، بمعناها الذي تشيعه الثقافة العربية بدءاً من «عصر النهضة»؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بدّ أولاً من تحديد الأصل. ويحدد الأصل تقليدياً، بأنه ما نبع أصلياً من الشخصية العربية. أي أنه الابتكار الذي صدر عن العرب، من ذات أنفسهم، دون أي تأثير بالخارج. وهذا الأصل هو الإسلام، واللغة العربية، تضاف إليهما الابتكارات العلمية (العلوم الإنسانية) والنظم (الدينية، السياسية، الاجتماعية، المالية، العسكرية، الإدارية...). فالأصالة إذن، هي التأصل في الأصل والصدور عنه. وفي هذا ما يتضمن تحديداً للعلاقة بين ما ينتجه العربي اليوم وما أنتجه أسلافه، أي بين الحديث والقديم أو (التجديد والأصالة). فهذه العلاقة يجب أن تكون كعلاقة الفرع بالجذر، أو الغصن بالشجرة.

- ٢ -

ينبثق تحديد الأصالة على هذا النحو من نظرة خاصة لمفهوم المجتمع والفرد. المجتمع بحسب هذه النظرة، وحدة (أمة) كاملة. أما الفرد فكائن عابر يحفظ هذا الكمال، ويشهد له. ليس دوره في أن يرفض أو يغير، بل هو في أن يقبل ويفسر هذا القبول، بحيث تستمر وحدة الأمة أو أحديتها في التفكير والتعبير. هكذا يكون «التجديد»، بالضرورة، «نسجاً على منوال القديم». ذلك أن اللاحقين ليسوا، بالنسبة إلى السالفين إلا كالقبل بالنسبة إلى النخل: «إنما نحن في من مضى كقبل في أصول نخل طوال» (أبو عمرو بن العلاء). أي أن الخلف لا يمكن، مهما سموا، أن يضاهوا السلف.

الأصل هو ذاته، وهو كذلك تجلياته أو تجسّداته في أشكال وطرق من التفكير والتعبير. ليس الأصل، بكلمة ثانية، «روحاً» - «جوهرًا» وحسب، وإنما هو أيضاً تاريخ. الأشكال التاريخية التي يتجسد فيها الأصل، هي ما نسميه بالثقافة أو الحضارة. وبما أن الثقافة التي تسود في المجتمع هي ثقافة النظام الذي يسوده، فإن الأشكال التي سادت هي ما تهمنا في صدد بحثنا هذا. وسنقتصر، هنا، على الحديث عن الجانب الشعري، كما رسمنا لأنفسنا، على الرغم من أن ما ينطبق على الشعر، في هذا الصدد قد ينطبق، في معظمه، على النتاج الثقافي كله.

يعني مفهوم الأصالة والأصل، بدلالته السائدة (الموروثة)، وضمن الإطار الذي أشرنا إليه، أن للأصل الشعري خصائص أو سمات معينة يجب أن نحافظ عليها النتاجات (الفروع) اللاحقة. دون ذلك - أي إذا حدث أن ظهر نتاج بسمات مغايرة، فإن الثقافة السائدة تسميه «خروجاً» أو «شدوذاً» أو «ضد ما نطقت به العرب»، أي «استيراداً»

الامتداد / الارتداد

من الآخر غير العربي، يتناقض مع «الخصوصية» أو «الشخصية» العربية.

الأصالة، في منظور الثقافة السائدة، هي إذن المُنوَالِيَّة. فلا يكفي الشاعر، لكي يكون عربياً «أصيلاً» أن يكتب باللغة العربية - الأصل (الأم)، وإنما عليه أن يكتب على غرار ما كتب أسلافه القدامى، وبـ«روحهم». فالأصالة هي في تكرارية الأشكال القديمة (الجاهلية، على الأخص) التي جسّدت، للمرة الأولى، «خصوصية» اللغة العربية (الأصل) وعبقريتها، وليست في إبداع أشكال جديدة مغايرة، قد تكشف عن عبقرية اللغة العربية بطريفة مغايرة، وربما قد تكون أعمق وأغنى مما فعلت الأشكال القديمة.

- ٣ -

تترتب على ما تقدم النتائج التالية:

أولاً، القاعدة («عمود الشعر») موجودة، مسبقاً، لا في اللغة - الأصل، وإنما في أشكالها التعبيرية الشعرية الأولى. وإذ يصدر الشعر عن القاعدة، فإنه يصدر عن ماضٍ ما. الماضي هنا بمثابة السبب، والحاضر بمثابة النتيجة. ويتم تمييز الشعر «العربي، الأصيل» من الشعر «المستورد الشعوبي» بمقياس دقيق هو الاتساق والانسجام والتآلف مع الأشكال التعبيرية الشعرية الأولى. فمقياس الصحة والفساد، الأصالة والهجانة، هو كذلك مسبق، أي أنه مقياس ماضوي.

ثانياً، إذا كان الواقع هو ما نواجهه ونعانيه الآن وهنا، وليس ما عاناه السلف، أمس وهنالك، فإن الماضوية شكل للانفصال بين اللغة والواقع. ولا تكون اللغة هنا إلا هرباً مستمراً من الواقع، أي من

الثَّابِتُ وَالتَّحَوُّلُ

الفعل . وإذ تنفصل اللغة عن الواقع ، الآن وهنا ، تصبح بالضرورة مبتذلة ، ويصبح «محتواها» مبتذلاً ، هو أيضاً بالضرورة . بل إن اللغة تحلّ ، في النتيجة ، محل العمل ، لأنها إذ تنفصل عن الواقع فإنها تلغيه ، وإذ تلغيه تحلّ محله .

ثالثاً ، في هذا المنظور نفهم كيف أن الثقافة السائدة (الموروثة) تؤكد دائماً على أن مهمة الشاعر (وكل شخص) هي أن يقبل ويسوّغ ، لا أن يسأل ويبحث . «لا جديد تحت الشمس» : تلك هي الحكمة الشعرية التقليدية . فالمثنوية ليست قيمة ، بحد ذاتها ، وحسب ، وإنما هي أيضاً معيار أول . وطبيعي أن يكون الإبداع ، في هذا المنظور ، خروجاً - أي شذوذاً وانحرافاً . . . إلخ ، وأن لا يكون الشعر في الحاضر إلا تحييناً للشعر في الماضي .

- ٤ -

مفهوم الأصالة ، كما عرضناه ، هو أحد المقومات الأساسية للثقافة العربية «الحديثة» ، السائدة . وهو يكشف عن أمرين : التوكيد على الاختلاف ، حين تكون المسألة مسألة المقارنة بين العرب والأمم الأخرى ، والتوكيد على الائتلاف ، حين تكون المسألة مسألة العلاقة بين العربي «الحديث» والعربي «القديم» . وينتج عن هذا المفهوم موقف فنيّ تقويمي يؤكد على أن الشعر العربي ، اليوم ، يجب أن يكون نمواً تطورياً للشعر العربي القديم ، أو على الأصح «ابناً» له . فللشعر القديم «نظام» فائق كامل : الجمال «صورته» ، والحقيقة «فحواه» ، والفضيلة «ممارسته» . فإذا انحاز الشاعر العربي إلى غيره ، فذلك لا يعني أن هذا النظام غير صالح ، وإنما يعني أن الشاعر جاهل ، وأن

الامتداد/ الارتداد

جهله يشوّش طاقته الشعرية ويفسدها: الخطأ من الشاعر لا من النظام. لذلك لا قيمة لأيّ شعر عربي يتعارض مع هذا النظام، بل إنه لا يكون «عريباً».

هذا المفهوم بذاته، وبما يستلزمه على الصعيد الفني - التقويمي جزء أساسي من الممارسة الإيديولوجية السائدة. ففي هذه الممارسة علاقة عضوية بين «الكلام» و«السلطة»، بحيث أن «السيد» اسمه «الأمير» الذي لا يريد غير الطاعة، وأن هذه الطاعة تتم بمقتضى «الأصول». «السيد» هو، إذن، المصدر «الأول» لمشروعية الكلام. حتى لفظة «السيد» نفسها ليست إلا تنوعاً سياسياً على لفظة «الأصيل». ومن هنا كانت «الأصالة» المصدر الأول لمشروعية الكلام. وهكذا يتبين أن مفهوم الأصالة في الممارسة الإيديولوجية السائدة، «استحداث» ثقافي - سياسي من أجل تسويق استمرار السلطوية القمعية، أي استمرار الفئات التي «ترث» الأصيل - القديم» في سيادتها وسيطرتها.

الذين يؤمنون بتثوير الحياة العربية تثويراً شاملاً ويعملون له، يرفضون، بالضرورة، الإيديولوجية العربية السائدة، أي أنهم يرفضون، بالضرورة، مفهوماتها ومستلزماتها الثقافية - السياسية، والاقتصادية - الاجتماعية. والأصالة هي، بين هذه المفهومات، الأكثر اكتنازاً بطاقة التمويه والتضليل، أي الأكثر مدعاةً للنقد والرفض.

لكن رفض الأصالة، منظوراً إليها بهذه النظرة الإيديولوجية - الدينية، لا يستدعي رفضها كلفظة. فمن الممكن أن نستخدم هذه اللفظة، ونعطيها دلالة جديدة. ونحدد الأصالة، في ضوء هذا المنظور، بأنها فذوية التجربة الإبداعية وفرادتها. هكذا حين أصف قصيدة بأنها أصيلة، لا أعني أنها صادرة عن أصل قديم، أو جارية مجراه، وأنها

الثابت والمتحول

نكتسب أصالتها من تشبّثها بهذا الأصل، وإنما أعني، على العكس، أنها فذة، مغايرة للقديم، وأنها تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي، وأنها أصل ذاتها: طبعاً، لا بمعنى أنها منفصلة عن الشعب والواقع... إلخ، بل بمعنى أنها ليست ابنة نموذج - أب، وأن لها بنيتها الفنية الخاصة بها، ورؤياها الخاصة بها، وعالمها الخاص بها.

الشعر العربي الذي يمكن أن نسميه أصيلاً، في ضوء هذا المنظور، هو الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم، أي هو الذي يصدر عن إرادة تغيير النظام القديم للحياة العربية، وعن طموح الفئات الجديدة بهذا التغيير، والقادرة على تحقيقه، والعاملة له، لأنه قضيتها الأولى ومصلحتها الأولى، ولأنها، بذلك، تمارس دورها التاريخي والطبيعي. إنه الشعر الذي يغير أولاً طريقة استخدام أدواته، لكي يستطيع أن يغير طريقة التذوق، وطريقة الفهم، ولكي يتغير، تبعاً لذلك، دور الشعر ومعناه عما كانا عليه في النظام القديم للحياة العربية.

- ٥ -

من المشكلات التي ولّدها مبدأ القياس على الأصل أو النموذج، مشكلة التكوّن الثقافي للقارئ أو للمثقف العربي نفسه. فهذا المبدأ يقتضي، عملياً، تناقل الموروث الثقافي بالطرق التفسيرية المحافظة. وهنا تكمن الأسباب التي أدت إلى تكوين نموذج للمثقف العربي يمكن أن نسميه المثقف المدرسي، وهو نفسه النموذج الذي يوجّه المدرسة العربية، اليوم، ويخطط لمناهجها التربوية، ولتقدّمها.

لا يصدر هذا النموذج، في فهمه وأحكامه، إلا عما تأسس واستقر،

الامتداد/ الارتداد

تقليدياً. وهو يشيع، بفعل الطرق التفسيرية المحافظة، مناخاً ثقافياً يُعنى بالمعلوم لا بالمجهول، وتسيطر عليه نزعة التلقّن لا نزعة الاكتشاف، ونزعة القبول لا نزعة التجاوز. إنه المناخ الذي ترمز إليه كلمة أبي عمرو بن العلاء، التي ذكرناها سابقاً.

- ٦ -

النُخْلِيَّة هي المعرفة الكاملة، والبَقْلِيَّة هي التلمذ الكامل. ويعني ذلك أن هذا النموذج المدرسي للمثقف العربي ينطلق، أساساً من اليقين بأن السلف النخليّ يمثلون، في الشعر خصوصاً، المعرفة الكلية النهائية. إنهم إذن، ينطلقون، أساساً من نظرة خاطئة. فليس هناك من معرفة كلية نهائية في الشعر، أو في غير الشعر. إن مثل هذه المعرفة إنما هي توهم، ذلك أنها تناقض الواقع، وتناقض التجربة والحياة. فكل معرفة تحدث انطلاقاً من تجربة محددة، واستناداً إلى حياةٍ محددة، وهي إذن نسبية وليست مطلقة.

ثم إن القول بمعرفة كلية يعكس ضعفاً إنسانياً إزاء التاريخ، حركة وتغيّراً. أضف إلى ذلك أن الحقيقة لا تكتمل في الزمان، لأن الاتصال بين الأنا والآخر لا يكتمل أبداً. وهذا يعني أن القول بمعرفة كلية ونهاية يؤدي إلى تجميد الحياة والفكر والإنسان في قوالب آلية جاهزة.

عن هذا المناخ نشأت طرق خاصة في الفهم والنقد. فالمثقف أو القارئ العربي المدرسي يفترض أن الشاعر الجديد محكوم سلفاً، بفعل نسبته إلى الموروث نسبة البقل إلى النخل، بأن يكتب نصوصاً شعرية تصدر عن معرفة سابقة مشتركة بينها. وهو لا يميز الشاعر في هذه المعرفة، إلا بشيء واحد يقبل منه أن ينقل له هذه المعرفة بطريقة بيانية

الثابت والمتحول

خاصة: بلغة موزونة. إنه، بتعبير آخر، لا يتطلب من الشاعر أن يكشف له عن شيء يجهله أو أن يجرضه على أن يكشف بنفسه أشياء يجهلها، بقدر ما يتطلب منه أن يذكره بشيء يعرفه. هكذا يقيس، في فهمه وتذوقه، الأشياء التي لا يعرفها على الأشياء التي عرفها، ويحكم الأفكار الجديدة في ضوء الأفكار القديمة، بحيث أنه قلما يقبل أو يتذوق نتاجاً شعرياً إلا إذا كان يتحرك في اتجاه الماضي أو يستلهمه. أما النتاج الذي يتحرك في اتجاه المستقبل، دون استلهام للماضي، فهو إما أنه يرفضه، وهذا هو الأغلب، وإما أنه يشكك فيه ويهمله. وبما أن هذا النتاج يفرض عليه، لكي يفهمه، جهداً فكرياً، فإنه لا يرتاح إلى أي نص يفرض عليه جهداً تأملياً أو نظرياً. وهو يسوِّغ عجزه هذا، بإلقاء التبعة على النص ذاته واتهامه بالغموض.

في هذا يحسب المثقف أو القارئ العربي المدرسي أن المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر هي الفكرة وطريقة التعبير عنها، معاً. عدا أنه يخلط، في مسألة التعبير، بين اللسان (اللغة) والكلام.

وتبعاً لهذا المزج الخاطيء بين اللسان والكلام، يتضح كيف أن محاربة التجديد جزء لا يتجزأ من الثقافة التقليدية. وقد بالغ المثقفون التقليديون في تعقيد هذا المزج، فنظروا له وفلسفوه. اللسان، كما يرون، قديم بالمعنى الفلسفي، أما الكلام فمحدث: والمحدث لا يقوم بذاته وإنما يقوم بالقديم. وبما أن الشعر الجاهلي هو الأصل الأول، زمنياً، للشعر العربي، فقد سمي، بفعل عقلية النمذجة، قديماً. وهكذا حلّ، في الممارسة النقدية، الكلام الجاهلي محل اللسان العربي. وهذا مما عني أنه لا يمكن أن يكتب شعر عربي أفضل من الشعر الجاهلي، وعنى بالتالي أن كل كلام شعري جديد أو محدث لا بد له

الامتداد / الارتداد

من أن يكون قائماً بالكلام الشعري القديم، أي لا بدّ له من أن يكون تنوعاً عليه، أو شكلاً من أشكال استعادته.

هذا المزج بين اللسان والكلام، في الشعر، خاطيء. فلا بدّ، في الإبداع الشعري، من التمييز الكامل بين اللسان والكلام.

اللسان واحد للجميع، فهو مشترك أصلاً، أي لا يبدعه واحد بمفرده وإنما هو ظاهرة اجتماعية. أما الكلام فشخصي، أي يبدعه الفرد، فهو ظاهرة ذاتية. لامرء القيس والمتنبّي وبدوي الجبل لسان واحد، لكن لكل منهم كلامه الخاص المتميز. فالشعر ليس اللسان، وإنما هو الكلام. وإذا كان اللسان بحراً، فإن الكلام هو التموج. لذلك ليست علاقة الشعر باللسان علاقة النتيجة بالسبب، وليست نسبته إليه نسبة البقل إلى النخل، وإنما هذه العلاقة هي كعلاقة التموج بالبحر. ف شعر الشاعر، تموج متفرد في البحر الذي هو اللسان. وهو، إذن، كلام شخصي لا نموذج له إلا ذاته. وعلى هذا ليست علاقة الشاعر الجديد بالماضي علاقة امتثال لكلام الشاعر القديم، وإنما هي علاقة انبثاق أو تفجر في اللسان ذاته. فالجديد في الشعر العربي ليس تراكمًا على الشعر القديم أو استعادة له أو تنوعاً عليه، بل هما كلاهما تموجان، لكل منهما فرادته، في البحر الشامل: اللسان العربي.

وهذا المثقف التقليدي الذي يعتقد أن المعرفة السابقة المشتركة بينه وبين الشاعر إنما هي الفكرة وطريقة التعبير عنها معاً، يفاجأ دائماً، حين يقرأ نصّاً شعريّاً جديداً، بما يخالف اعتقاده، إذ يتضح له أنه يجهل طريقة التعبير. ومن هنا يسارع إلى رفضها، وبالتالي إلى رفض النصّ بكامله.

الثَّابِتُ والمتحوِّلُ

وتنشأ عن ذلك ظاهرة أسميها ظاهرة الإحالة، وهي ذات وجه مزدوج: الأول تعويضي، يحيل القارئ إلى الشعر غير العربي، وذلك للإشارة إلى أن هذا المثقف «مثقف» حقاً، وأنه يقرأ أكثر الشعر حداثة في العالم، وأنه يفهمه. ثم إنه «يترجمه» إمعاناً في التوكيد على أنه «مثقف» حقاً. وهكذا تمتلئ الصحف والمجلات العربية بشعر مترجم هو، في معظمه، دون مستوى الشعر العربي الجديد الذي يرفضه هذا «المثقف»، بل إنه غالباً شعر هزيل، ومع ذلك يقف إزاءه معجباً حتى الانبهار، أحياناً.

أما الوجه الثاني فنقدي يحيل دائماً، في التقويم، إلى الشيء غير المطلوب. أي أنه يبحث في الشعر عن الجانب الذي هو، بذاته، غير شعري: الموقف، الفكرة، الاتجاه... إلخ، أو، بتعبير آخر، يفسر القصيدة بعناصر لا تدخل في شعريتها، ولذلك يقومها بهذه العناصر. ومن هنا ينظر إلى الشعر بمنطق القيمة الاستعمالية - الوظيفية، وينظر إلى الشعراء على أساس من العلاقة الصداقية، أو العلاقة الانتماية. ومن هنا نفهم كيف أن النقد التقليدي السائد لا يتطلب من الشاعر أن يكتب شعراً، بالمعنى العميق للكلمة، بقدر ما يتطلب منه موقفاً معيناً، أو اتجاهاً معيناً، أو فكرة معينة، أي أنه يتطلب شيئاً هو، بذاته، غير شعري.

في هذا كله ما يوضح الطابع الأساسي للثقافة العربية السائدة وهي أنها تتحرك ضمن حدّين: إفعال هذا، لا تفعل ذاك. فهي ليست ثقافة بحث وتفجّر واستقصاء وتجاوز، بقدر ما هي ثقافة أمر ونهي.

- ٧ -

أعتقد أن لمقايسة الشعر بالعمل، كما تمارسها الأوساط الثقافية العربية، اليوم، فهماً ونقداً وتذوقاً، أسباباً تاريخية ترتبط بالموروث النقدي الشعري، في جوانبه التقليدية. ويحسن بنا، لكي نتفهم هذه المسألة، أن نتفهم هذه الأسباب. ويدولي أن مَرَدَّها جميعاً هو مبدأ القياس على الأصل أو النموذج، من جهة، ومبدأ المشابهة بين عمل «اليد» وعمل «اللسان»، من جهة ثانية.

فقد نشأ الشاعر العربي الأول عضواً في جسم اجتماعي هو القبيلة. فهو، بالفطرة، شاعر جماعة. إنه الشاعر - الجماعة، أعني بذلك أن اتحاده بالجماعة جوهرية وكلِّي بحيث أن انفصاله عنها كان يرمز إلى شكل من أشكال الموت: يُنبذ، أو «يفرد» كما يعبرُ طرفه. ومع أن هناك أمثلة على الانفصال والخروج، كعروة بن الورد، وكامريء القيس، فإن الصورة السائدة للشاعر الجاهلي هي الاتصال. فهو متكلم باسم جماعة، وقيمته الأولى تكمن في جماعيته. وهو، من هذه الناحية، مذيع لفضائل القبيلة في المقام الأول، والشعر أداة هذه الإذاعة. وللمذيع وظيفة مزدوجة: يمتدح الصديق ويهجو العدو. بالمدح يحشد ويحيي، وبالهجاء يهجم ويضرب: كان الكلام حرباً ثانية، وأحياناً حرباً بديلة. وعلى هذا المستوى كان الشعر والعمل واحداً.

لعلَّ في هذا ما يضيء اختلاط الأدب - الشعر بالأدب - السلوك. فالأدب، في أصله الاشتقاقي، هو من جهة الأخلاق، من جهة السلوك، من جهة العمل. وبعد أن تطورت لفظة أدب، وأخذ الأدب معناه الأدبي الخالص، استمر النظر إليه بوصفه تجسيداً بالكلام أو،

الثابت والمتحوّل

على الأصح، باللسان، لمكارم الأخلاق وللأفكار الخيرة. وكان هذا النظر يسود في الأوساط المحافظة أو التقليدية.

أدّى مبدأ قياس الأدب على الأصل، في الممارسة الفكرية، إلى مبدأ قياس الأدب على العقل. وقد ترسّخ هذا المبدأ بفعل التجربة الدينية التي تفصل بين «الروح» و«الجسد»، أي بين العقل والغريزة. ويتضمن هذا الفصل موقفاً تقويمياً: الروح أفضل من الجسد، والعقل خير من الغريزة. العقل يصل الإنسان بالحقيقة، والغريزة تفصله عنها. الأول أساس للوضوح، والثانية أساس للتشوش. ومن هنا أقامت هذه الممارسة الفكرية عالماً عقلياً يناقض عالم العواطف. ربطت الأول بما وراء الطبيعة ومجده، وربطت الثاني بالطبيعة وقهرته. وقد نتجت عن هذا الفصل مقاييس وأحكام: العقل موضوعي، منظم، واضح، غير متناقض، برهاني، تكراري. ينهض إذن على القاعدة أو القانون. يكون الكلام، تبعاً لذلك، عقلياً أو لا يكون إلا لغواً. أما عالم الطبيعة أو الغريزة فغير منطقي وغير برهاني، وهو مشوش ومتناقض. ينهض إذن على اللاقاعدة. وكل ما يصدر عنه باطل ولا يؤدي إلى أية معرفة صحيحة.

عن المبدئين السابقين نتج مبدأ قياس الأدب على العلم. والعلم هنا، أعني في الموروث النقدي الشعري، هو علم الشعر، أي علم الفصاحة والبيان، الذي اختص به العرب، وحدهم دون سواهم، والذي كانت الجاهلية نموذجها الشعري الكامل.

ومن الجدير هنا أن نلاحظ أن الشكل يتطابق مع الوظيفة في كل تقدم حضاري، بحيث أن تغير الوظيفة يستتبع، بالضرورة، تغير الشكل. ومع أن المجتمع العربي حقق في تاريخه الأول خطوات متقدمة

الامتداد / الارتداد

على الحياة الجاهلية، مما أدى إلى تغير وظيفة الشعر، ولو نظرياً، فإن شكل الشعر كما رسمته الجاهلية لم يتغير. فالشاعر العربي الذي شهد انقلاب الحياة العربية من الجاهلية إلى الإسلام، أخذ يعبر عن حياته الجديدة بأسلوب التعبير الذي ابتكرته الجاهلية نفسها، ويمتدح الخلفاء بالأشكال والطرق الفنية ذاتها التي كان شعراء الجاهلية يمتدحون بها الملوك والأمراء ورؤساء القبائل.

وهذا مما أكد الانفصال بين المعاني والأشكال، وأكد على أن الشعر بعد الجاهلية يجب أن يكون نوعاً من المطابقة أو التكيف مع الأصل، أي مع القديم: البيان الجاهلي كشكل تعبيرى. والتكيف بياني وأخلاقي معاً: يتطابق سلوك الخلف مع النموذج السلفي للسلوك، ويتطابق تعبيره مع النموذج البياني للتعبير. ويستند هذا التكيف مع القديم إلى الإيمان بأن القديم كامل، نهائي، واضح، وبأنه عقلي منطقي. ويعني ذلك أن الشعر القديم هو، بالنسبة إلى ما يخلفه، في مقام الإجمال وكل ما يأتي، فيما بعد، من فكر أو شعر، إنما هو في مقام التفصيل.

هذا يعني أن الثقافة العربية الشعرية تنحدر كالينبوع من منبعه - الجاهلية: والأفضلية تتدرج تبعاً لتدرج القرب من المنبع. وشعر الشاعر، إن كان يريد أن يكون شاعراً حقيقياً، يجب أن يكون تمرساً بمحاكاة الأصول الأولى.

- ٨ -

بما تقدم، تتضح النقاط التالية:

١ - ترسخ في التقليد النقدي الذي غلب على الثقافة الشعرية

الثابت والمتحول

العربية، مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون، والنظر إلى الشكل كأنه وعاء حيادي، قائم بذاته، موجود قبل الشاعر.

٢ - وترسخ في التقليد أن الشاعر «يرث»، شكل تعبيره، وهو شكل كامل، وليست مهمته أن يبتكر أشكالاً مغايرة، وإنما هي أن يحسن الصياغة - أي أن يحسن التأليف بين هذا الشكل وأفكاره أو عواطفه.

٣ - الشعر ممارسة باللسان كالعمل الذي هو ممارسة باليد. (وجرح اللسان كجرح اليد، يقول امرؤ القيس). وبما أن الأمة حلت محل القبيلة، فإن الشاعر اللاحق يجب أن يكون اتصاله بالأمة، أخلاقاً ونظاماً، كاتصال سلفه الشاعر الجاهلي بالقبيلة، أخلاقاً ونظاماً. إن على الشعر إذن، لكي يسوّغ وجوده، أن يكون مباشراً وفعالاً، أن يكون محاكاة للعمل. ولا يكون كذلك إلا إذا كان تعليمياً، تبشيراً. ومعنى ذلك أن «نظام القول» اكتمل في القديم - الجاهلية. واكتماله نهائي، شأن الجسد أو «النظام العضوي». ولهذا يتحتم على الوقائع أن تدخل في دائرة كماله.

عن هذا كله، وفي مناخه، نشأت المشكلات التي تواجهها التجربة الشعرية العربية الحديثة.

- ٩ -

أوجز ما تقدم فأقول إن القول بكلام شعري قديم، قياساً على الكلام الديني القديم هو في أساس مشكلية «عصر النهضة»، أي مشكلية الحداثة. فقد عني هذا القول أن ثمة إعجازاً لغوياً دنيوياً، يستمد استمراره ومعياريته من الإعجاز اللغوي الديني. وكما أن

الامتداد / الارتداد

الإعجاز الديني يتّصف بالثبات النموذجي الأصلي، فإن الإعجاز اللغوي الدنيوي يتّصف هو أيضاً بمثل هذا الثبات. كل جديد، في هذا المنظور، «نقص يتدنّى»، بالضرورة وليس «كمالاً يسمو»، كما يعبر الرافعي. لذلك لا تمكن مضاهاة القديم، ناهيك عن تجاوز أشكاله. وأقصى ما يمكن أن يوصف به ما يسمى «بالجديد» هو أنه «ترميم» في بعض نواحي القديم، و«تهذيب» في بعضها، و«زخرف» في بعضها الآخر. إن غايته، بتعبير آخر، هي أن يمثل بعض «الزيادة»، أو بعض «الزينة» أو بعض «القوّة»، وكل ذلك لإحداث «بعض المنفعة»، «شريطة أن يكون متّصلاً بالقديم»، بحيث يكون «هو هو»، كما يعبر الرافعي، أيضاً.

ومعنى ذلك أن مفهوم «الجديد» أو «الحديث» نافل، بل ليست له، بذاته، أية قيمة. وما يكتبه الخلف لا يجوز أن يكون إلا تفرعاً أو تنوعاً على ما كتبه السلف: فهناك أصل قديم واحد يتشعب ويتفرع. تلك هي خلاصة الموقف في «عصر النهضة»، والذي عبر عنه، نظرياً، أفضل تعبير، مصطفى صادق الرافعي.

ولم تخرج المحاولات الشعرية (والفكرية أيضاً) في مواجهة الوقائع الناشئة عن التلفيقية. وتنحصر هذه المحاولات في مستويين: مباشر، يمثل الرصافي، وهو تناول موضوعات ناشئة (حديثه) بأسلوب قديم؛ أما الآخر فأقل مباشرة، ويمثله خليل مطران، وهو التوفيق بين الأصل والتطور، أي بين السليقة العربية، كما يعبر مطران، والثقافة الحديثة.

هذه التلفيقية هي في أساس إرساء الثنائيات المتعارضة التي تشلّ حركة الإبداع، من حيث أنها تؤطرها في دائرة مسبقة، وتشرطها بها، على جميع المستويات. وقد نتجت هذه الثنائيات كلها من الثنائية -

الثابت والمتحوّل

النموذج / الأصل، التي هي الثنائية الدينية: القديم / المحدث، الروح / الجسد، الجنة / الجحيم، الملاك / الشيطان. وتقابلها، فلسفياً، ثنائية: الوحي / العقل، الدين / الفلسفة، وشعرياً، ثنائية: اللفظ / المعنى، الخطابة / الكتابة، الارتجال / الرواية، الطبع / الصناعة، وحضارياً، ثنائية: البادية / المدينة، العرب / اليونان، العرب / الغرب، النبوة / التقنية.

ولم تقدر الممارسة الشعرية عند جماعة الديوان، و خليل مطران وحركة أبوللو أن تتجاوز هذه المشكلية، فنيّاً. من جهة، بقي الانفصال قائماً بين النظرية الشعرية والنص الشعري. وكانت النظرية أكثر تقدماً. ومن جهة ثانية، لم يعد هؤلاء النظر، أساسياً، في بنية البيان العربي الموروث، وبنية التعبير الشعري العربي الموروث، وإنما اقصر موقفهم على الإفادة من الشعر الغربي، شكلياً، في ما يتعلق بالوزن والقافية، على الأخص. ولهذا بقي تجديدهم شكلياً.

ليست النظرية عن الكتابة هي التي يجب أن تسبق الكتابة ذاتها، وتوجهها بل العكس هو الصحيح: يجب أن تنبجس النظرية من النص الكتابي. وفي هذا يشكل نتاج جبران خليل جبران ظاهرة من مستوى آخر تتمثل في تجاوز القديم العربي وصهره في قديم أشمل يوناني - مسيحي - كوني، وفي التعبير، تبعاً لذلك، بطرق وأشكال لم يعرفها القديم العربي وأنكرها «شعراء النهضة». ومن هنا كان هذا النتاج بؤرة التمتع فيها دلالات ذات أهمية بالغة في التجربة الشعرية العربية الحديثة، وفي إرساء مفهوم الحداثة. أوجز هذه الدلالات في النقاط التالية:

أ - نقل الاهتمام الشعري من عالم الفصاحة البيانية إلى عالم تجربة

الامتداد / الارتداد

رمزية تقوم على علاقة جدلية بين المراثي واللامراثي، وعلى تماثل بين الإنسان والكون، وعلى أن العالم حركة، والشعر استقصاء مجازي لهذه الحركة.

ب - ليس العالم شيئاً مخلوقاً منتهياً، وإنما هو اندفاع متحرك لا ينتهي. إنه يولد باستمرار.

ج - رفض الشريعة، أو القواعد المسبقة، على جميع المستويات.

د - الإنسان كائن خلاق - يشارك في الخلق الإلهي، وليس الخلق الشعري إلا صورة للخلق الكوني بكامله.

هـ - ليس الشعر مجرد انفعال أو تعقل، وإنما هو رؤيا شاملة للكون، وبحث دائم عن المطلق.

و - الحداثة انفصال:

- انفصال على مستوى عكس نظام التعبير التقليدي،
- انفصال على مستوى المطابقات بين المراثي واللامراثي،
- انفصال على مستوى ارتياد المحتمل والمجهول.

من الناحية الأولى يحمل تعبير جبران ما يعكس نظام العالم السائد ونظام العقلنة السائدة. ففي شعره، ينفصل عن عالم العادات الضاغطة، ويرفض المألوف والعادي.

ومن الناحية الثانية يزخر نتاجه بحسّ التواصل بين الذات والطبيعة والشعور بوحدة الأضداد، وتميل الصورة إلى أن تكون كونية. فهي ليست وصفية تزيينية، وإنما تفتح أفقاً.

ومن الناحية الثالثة يبدو الشعر في نتاج جبران رغبة تظل رغبة،

الثابت والمتحول

وبحثاً يظل بحثاً. ذلك أن العالم ليس جاهزاً مُعطى، وإنما هو لكي يُكشف باستمرار.

ز - فتح مجالات جديدة لإعادة النظر في مفهوم الشعر، الموروث، وفي بنيته وفي معناه.

وإذا أشرنا من جديد إلى أن مشكلية التراث هي، في أساسها. دينية، وإلى أن مواجهة هذه المشكلية كانت، شعرياً (وفكرياً) تلفيقية، بحيث بقي قياس الشعر والأدب على القديم (الدين) قاعدة أولى، تتجلى لنا أهمية جبران الحاسمة في التأسيس لأفق الحداثة الشعرية العربية.

جبران خليل جبران أو الحادثة / الرؤيا

- ١ -

بالهجرة، أصبح الغرب (الأميركي هذه المرة)، بالنسبة إلى الشاعر العربي، مكان إقامة ومناخ إلهام في آن. وهذا ما تفصح عنه حركة الشعر المهجري، التي نشأت في بؤرة الحادثة الغربية - الأميركية: نيويورك.

ومن الطريف أن نشير هنا إلى أن المرحلة الأولى من هجرة الشعراء العرب، اللبنانيين والسوريين إلى الولايات المتحدة سمّيت بـ «المرحلة الرومنطيقية» وهي المرحلة التي تبدأ في سنة ١٨٧٨، وتنتهي في أواخر القرن التاسع عشر. وتعكس الصعوبات التي عاناها المهاجرون في هذه المرحلة أبيات للشاعر مسعود سباحة، يقول فيها: (ديوان مسعود سباحة، ص ٣٣، نيويورك ١٩٣٨).

كم طويْتُ القفارَ مشياً، وحلي فوق ظهري، يكاد يقصم ظهري
كم قرعتُ الأبواب، غيرَ مبالٍ بكلالٍ، وقرّ فصل وحرّ
كم توسّدتُ صخرةً، وذراعي تحت رأسي، وخنجري فوق صدري
على أن النشاط الثقافي بين المهاجرين لم يأخذ شكلاً تنظيمياً إلا بظهور الصحافة العربية، حوالي سنة ١٨٩٢ حيث أنشئت أول جريدة

الثابت والمتحول

عربية في نيويورك، باسم «كوكب أميركا». وفي سنة ١٨٩٨ أنشئت جريدة «الهدى» وقد استمرت في الصدور حتى سنة ١٩٧١. وكانت تعنى بالشؤون الاجتماعية والأدبية والثقافية. ثم تأسست جريدة «مرآة العرب» سنة ١٨٩٩، واشتهرت بالدفاع عن القضايا الوطنية العربية ومهاجمة الحكم التركي. وفي سنة ١٩١٢ أنشئت جريدة «السائح» في نيويورك، وكانت ملتقىً لأقلام الشعراء والكتاب من أعضاء «الرابطة القلمية» وغيرهم. وقد أنشأها عبد المسيح حداد.

وبين أهم المجلات «الفنون» التي أنشأها في نيويورك نسيب عريضة سنة ١٩١٢. ولم تعيش طويلاً. و«المهاجر» لأمين الغريب الذي كان يؤمن بشكل خاص، بمواهب جبران، و«السمير» التي أنشأها سنة ١٩٢٩ إيليا أبو ماضي. وقد خلقت هذه الجرائد والمجلات جواً ثقافياً عربياً، آلف فيما بين المهاجرين أنفسهم، من جهة، وحافظ، من جهة ثانية، على علاقاتهم بالثقافة العربية وبالقضايا الوطنية العربية، ونقل النتاج المهجري الأدبي، من جهة ثالثة، إلى الوطن الأم. وكان النتاج الأول الذي عرف واشتهر لأمين الريحاني وجبران. وقبل أن تنشأ «الرابطة القلمية» بتوجيه جبران وقيادته الفكرية، كان قد نشر بالعربية الكتب التالية: الموسيقى، ١٩٠٥، عرائس المروج، ١٩٠٦، الأرواح المتمردة، ١٩٠٨، الأجنحة المتكسرة. (١٩١٢ نيويورك) وقد وصفها نعيمه بأنها «حدث خطير»، دمعة وابتسامة، ١٩١٤، المواكب، ١٩١٩، العواصف، ١٩٢٠. أما باللغة الإنكليزية فكانت قد صدرت له الكتب التالية: المجنون، ١٩١٨، السابق، ١٩٢٠.

وفي سنة ١٩٢٠ أنشئت «الرابطة القلمية» (جبران، نعيمه، عبد المسيح حداد، ندره حداد، إلياس عطاالله، وليم كاتسفليس، نسيب

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

عريضه، رشيد أيوب، إيليا أبو ماضي ووديع باحوط، فيما بعد) في مناخ ثقافي يمكن وصفه بالسّمات الأساسية التالية:

١ - الاقتلاع المادي والمعنوي، وما يرافق هذا الاقتلاع من هزات انفعالية وفكرية. فقد كان مُنشئوها يشعرون بالظلام الغامر الذي يسيطر على بلادهم، سياسياً واجتماعياً وثقافياً، ويشعرون أن انفصالهم عن هذا الظلام ليس إلا من أجل أن يكتسبوا مزيداً من القدرة للعمل على تبيده، وإشاعة النور. ولذلك، فإن شعورهم بالاقتلاع كان يواكبه ويرافقه شعور عميق بالتأصل في بلادهم: في تراثها وحاضرها ومستقبلها جميعاً.

٢ - التحدي الذي يثيره في نفوسهم وسطهم الجديد في العالم الأميركي الجديد. فإن الفرق الهائل، على جميع المستويات، بين واقع بلادهم الذي لم يقدروا على تحمّله أو لم يقدر هو أن يتحملهم، والواقع الجديد الذي احتضنهم، ولّد في أنفسهم إحساساً مزدوجاً بالاغتراب: عن واقعهم الأول، لبعدهم عنه، وعن واقعهم الجديد لاستحالة تأصلهم فيه. وهذا التفاعل اليومي مع حياة مختلفة، وعقليات مختلفة، وطبيعة مادية مغايرة، خلق في أنفسهم مشاعر متناقضة من العزلة، ومن الحسرة على ماضٍ أكثر سعادة وطمأنينة، وعلى مستقبل غامض، والعجز إزاء أحداث جارفة، والتطلع إلى التجاوز، والحلم بمستقبل أفضل.

٣ - البحث عن صحة الحياة أو العصر، وسط الداء الذي يعانونه. وقد اتخذ هذا البحث منحنيين: على الصعيد الفني، منحى التجديد في طرائق التعبير، أي منحى الخلاص من الطرائق القديمة. وعلى الصعيد الاجتماعي، منحى التغيير، أي الخلاص من الأفكار والقيم والتقاليد القديمة. ومن هنا سيطر الطابع النبؤي أو الرسولي في نتائجهم، لكن

الثابت والمتحوّل

بدرجاتٍ متفاوتة. ومن طبيعة النبوءة أنها تُعنى بالمستقبل. ومن هنا عنايتهم كذلك، بالمستقبل العربي أكثر من عنايتهم بالماضي، لكن بدرجات متفاوتة أيضاً. والعناية بالمستقبل رمز الحداثة، ورمز اللانهاية، من جهة ثانية (مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١، مقدمة نعيمه. انظر كذلك: جبران لنعيمه، ص ١٨٠ - ١٨١).

ولجبران أبيات من قصيدة يردّ بها على منتقدي نتاج الرابطة القلمية واتجاهها الأدبي، وكان بينهم شعراء من «العصبة الأندلسية» التي أنشئت في أميركا الجنوبية (سنة ١٩٣٤)، تكاد أن تلخص أهم الخصائص الرومنطيقية في نتاجه هو بالذات، وفي نتاج أصدقائه الآخرين من أعضاء الرابطة، والأبيات هي هذه:

جاورتم الأمس، وملنا إلى يوم مُوشىّ صبحه بالخفاء
ورتم الذكرى وأطيافها ونحن نسعى خلف طيف الرجاء
وجُبتُم الأرض وأطرافها ونحن نطوي بالفضاء الفضاء

د - في هذا كله، وفي النتاج الذي صدر عنه ومثله، وبخاصة نتاج جبران، قبل تأسيس الرابطة القلمية وبعدها، نجد الينايع المباشرة أو القريبة لما يمكن أن نسميه بالاتجاه الرومنطقي في الشعر العربي الحديث.

هـ - سنقتصر في دراسة الشعر المهجري على جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) بوصفه الممثل الأعمق والأغنى لهذا الشعر، وبوصفه مؤسساً لرؤيا الحداثة، ورائداً أول في التعبير عنها.

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

- ٢ -

«جئت لأقول كلمة وسأقولها»، يعلن جبران في خاتمة «دمعة وابتسامة»^(١) ١٩١٤، فاللهجة التي يتكلم بها جبران في معظم كتاباته هي لهجة النبيّ. يمكن، إذن، أن نرى في نتاج جبران، من الناحية التراثية، استمراراً لتقليد عريق شرقيّ عربي. فالموقف الأول الشرقيّ بعامة، والعربي بخاصة، هو الموقف النبويّ، ويشير جبران في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل سنة ١٩٢٩ إلى أن الطموح الجوهري «للشرقي العظيم هو أن يكون نبياً»^(٢)، في حين أن طموح الروسي أن يكون قديساً، والألماني أن يكون فاتحاً، والفرنسي أن يكون فنّاناً كبيراً، والإنكليزي أن يكون شاعراً كبيراً.

وللنبي، في التقليد الديني، خاصيتان متلازمتان: الأولى هي أن نبوءته مفهوم جديد أو رؤيا جديدة للإنسان والكون، والثانية هي أنها تنبئ بالمستقبل، وتتحقق. ويشير المعنى الذي اتخذته كلمة نبي في العربية، إلى أن النبي يتلقّى الوحي، أي أنه ليس فعلاً بل منفعل. يُعطى رسالة فيبلغها، ولذلك يسمى رسولاً. إنه مستودع لكلام الله، وليس في ما يقوله شيء منه أو من فكره الخاص، بل كل ما يقوله موحى من الله.

والنبي راءٍ وسامعٌ، لما لا يُرى ولا يُسمع. يرى المجهول والمستقبل ويسمع أصوات الغيب. وللنبوة مستويات. فمن الأنبياء من يكمل مهمات تاريخية عظيمة كأن يحرّر بلاده أو يفتح بلاداً أخرى. والنبوة، بهذا المعنى، ليست كلاماً وحسب، وإنما هي عمل كذلك. فالنبي، هو أيضاً، يقاتل ويحارب في سبيل العدالة. ومن الأنبياء من يرى ملاكاً

الثابت والمتحوّل

يكلّمه، ناقلاً إليه الوحي. ومنهم، كموسى، من يكلّمه الله، مباشرة، وهذه حالة نبوية فريدة.

غير أن الصلة بين النبوة والجبرانية هي، الآن، ما يهمنا. الجبرانية هي، جوهرياً، نبوة إنسانية. وجبران، بهذا المعنى، يطرح نفسه نبياً للحياة الإنسانية بوجهيها الطبيعي والغيبى، لكن دون تبليغ رسالة إلهية معينة. والفرق بين النبوة الإلهية والنبوة الجبرانية هي أن النبي في الأولى ينفذ إرادة الله المسبقة، الموحاة، ويعلم الناس ما أوحى له، ويقنعهم به. أما جبران، فيحاول، على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص.

وحين نفرغ النبوة من دلالتها الإلهية، نجد أنها الطريقة والغاية لتتاج جبران كله. فجبران يقدم مفهوماً جديداً، ضمن تراث الكتابة الأدبية العربية، للإنسان والحياة، وهو يوحى بما سيكون عليه المستقبل. وهو ليس منفعلاً بل فعّال، وهو يرى الخفي المحجوب ويلبّي نداءه^(٦٦) و«يسمع أسرار الغيب»^(٦٧) ويعلنها. والمعلوم عنده ليس إلا «مطيّة إلى المجهول»^(٦٨).

وجبران كذلك منخرط في التاريخ من أجل تغيير الواقع والحياة والإنسان، فهو لا يقول، وحسب، بل يعمل كذلك لتحقيق مهمات تاريخية كبرى. فهو في نتاجه، يجمع بين إضاءة الحاضر (الكتابة الإصلاحية - الثورية) وإضاءة المستقبل (الكتابة التي تحاول الكشف عن المجهول وتجاوز الواقع إلى ما وراءه).

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

- ٣ -

يصح، في هذا الضوء، أن نسمي جبران كاتباً رؤيويّاً. والرؤيا، في دلالتها الأصلية، وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب. ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. ويحدث الانفصال في حالة النوم، فتسمّى الرؤيا عندئذ حلمًا، وقد يحدث في اليقظة. . . لكن ترافقها آنذاك البرحاء. والبرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس، واستغراق في عالم الذات. ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتمل له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة.

وتتفاوت الرؤيا، عمقاً وشمولاً، بتفاوت الرّائين. فمنهم، ممن يكون في الدرجة العالية من السمو، من يرى الشيء على حقيقته، ومنهم من يراه ملتبساً، وذلك بحسب استعداده. وأحياناً يرى الرائي في حلمه، وأحياناً يرى في قلبه. وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعداً لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس، تكون رؤياه صادقة. ومن هنا تفضلها الرؤيا، في الحلم، لأنّ خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ، أعني أن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحس. ولهذا، فإن الرائي بقلبه يكون، بفضل البرحاء، نائماً عمّاً حوله، مستغرقاً في الرؤيا.

ويشبه ابن عربي الرؤيا بالرجم. فكما أن الجنين يتكوّن في الرحم، كذلك يتكوّن المعنى في الرؤيا. فالرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة.

والرؤيا إذن تعني بجدة العالم، ويعني الرائي بأن يظل العالم له جديداً. كأنه يُخلَق ابتداءً، باستمرار. ومن هنا ضيقه بالعالم

الثابت والمتحوّل

المحسوس، لأنه عالم الكثافة، أي عالم الرتبة والعادة، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التجدد المستمر، من حيث أنه احتمال دائم.

من هنا كذلك يرفض الرائي عالم المنطق والعقل. فالرؤيا لا تحيى وفقاً لمقولة السبب والنتيجة، وإنما تحيى بلا سبب، في شكل خاطف مفاجىء، أو تحيى إشراقاً.

والرؤيا إذن كشف. إنها ضربة تزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه. وهذا ما يسميه ابن عربي علم النظرة. وهو يخطر في النفس كلمح البصر. وبما أنه يتم دون فكر ولا روية، ودون تحليل أو استنباط، فإنه يحى بالطبيعة كلياً، أي لا تفاصيل فيه. ومن هنا يحى، بالتالي، غامضاً. فالغموض ملازم للكشف. إلا أنه غموض شفاف، لا يتجلى للعقل أو لمنطق التحليل العلمي، وإنما يتجلى بنوع آخر من الكشف، أي من استسلام القارئ له في ما يشبه الرؤيا. إننا لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا. فما يتجاوز منطق العقل، لا يصح أن نحكم له أو عليه بهذا المنطق ذاته.

والرؤيا من هذه الناحية، تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب. وهكذا تبدو الرؤيا، في منظار العقل، متضاربة وغير منطقية. وربما بدت نوعاً من الجنون.

والرؤيا هنا تتجاوز الزمان والمكان. أعني أن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزمني، وخارج المكان المحدود وامتداده. فالسبب هنا متساوق في وجوده مع النتيجة، وليس بينها أي فاصل زمني. العلاقة السببية هنا تنحل إلى علاقة وظيفية بين التأثير

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

والتأثر. في الأولى فاصل زمني، لكن التأثير والتأثر يحدثان في اللحظة الواحدة ذاتها.

وهكذا يمكن وصف الرؤيا بأنها استمرار للقدرة الإلهية، كما يعبر ابن عربي.

وطبيعي أن غنى الرؤيا مرتبط كما أشرنا بغنى صاحبها، أي بقدرته على الابتكار.

والرؤيا إذن إبداع. ويمكن تعريف المبدع، على صعيد الرؤيا، بأنه من يبدع «في نفسه صورة خيالية أو مثلاً، ويربزه إلى الوجود الخارجي». وكل شخص لا ينطلق من هذا الإبداع في نفسه لا يسمى مبدعاً. فالإبداع، هنا، هو إبداع المثال - أي مثال الشيء الذي سيتحقق في الخارج.

وقد يكون الإبداع كشفاً لما لم يُعرف بعد، وقد يكون تأليفاً جديداً لأشياء معروفة، شريطة أن يجيء هذا التأليف «شكلاً لم يُعرف بعد». ومن هنا نشوة المبدع بإبداعه، لأنه يشعر أنه يتجاوز المؤلف والعادي، ويقدم صورة جديدة للعالم. وحين تصبح الرؤيا كشفاً لا يعود الرائي ينظر إلى العالم بعين الحس، وإنما ينظر إليه بعين الخيال أو بالعين الثالثة، أو بعين القلب.

يتحدث جبران عن العين الثالثة في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل، سنة ١٩١٣، فيقول إنه كان للفنان الإغريقي عين أثقب من عيني الفنان الكلداني أو المصري، ويد أكثر مهارة، لكن لم تكن له تلك العين الثالثة التي كانت لهما. ويصف هذه العين الثالثة التي عجزت اليونان عن اقتباسها من مصر وفينيقيا وبابل بأنها «تلك

الثَّابِت والمتحوِّل

الرؤيا، تلك البصيرة، ذلك التفهم الخاص للأشياء الذي هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي»^(١٥).

ويتحدث كذلك عن هذه العين ويسميتها «عين العين» في معرض كلامه على وليم بليك حيث يقول: «لن يتسنى لأي امرئ ان يتفهم بليك عن طريق العقل، فعالمه لا يمكن أن تراه إلا عين العين. ولا يمكن أبداً أن تراه العين ذاتها»^(١٦).

والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً. فتغير الشيء تغيراً مستمراً في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس، ويعني أن رؤياه إنما هي كشف. فالتغير هو مقياس الكشف. ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر.

وليس تقلب القلب المستمر إلا شكلاً من أشكال التساوق مع الثقلب المستمر للعالم الخارجي. والعقل عاجز عن إدراك هذا الثقلب، في حركته، فهو لا يعرفه إلا متى صار ماضياً. ولذلك، فإن العقل يقف عند حدود ما استقر، أي ما صار ماضياً، أما القلب فيعني بما لم يأت، بالمستقبل. القلب يحرر، أما العقل فيأسر. ومن «فسر القلب بالعقل فلا معرفة له بالحقائق»، كما يعبر ابن عربي^(١٧). بل أكثر: إن الرؤيا تكشف عما يعده العقل محالاً، كأن تجمع مثلاً بين النقيضين، كأن يرى الإنسان نفسه، في اللحظة ذاتها، في مكانين مختلفين، في الحلم. (مثال صورة الشخص في الماء: تتموج، تنقلص،

جبران خليل جبران أو الحدائث / الرؤيا

تكبر، تصغر... إلخ... والشخص باقٍ على حاله: هو محسوس، وهي كذلك محسوسة...).

ويقول ابن عربي في هذا الصدد: «فما أوسع حضرة الخيال وفيها يظهر المحال، بل لا يظهر فيها على التحقيق إلا وجود المحال»^(٦٨).

لهذا يمكن القول إن ما تكشفه الرؤيا، تعارضه، بالضرورة، الأدلة العقلية، ذلك أن الحس والعقل لا يدركانه.

- ٤ -

يعرّف ابن خلدون الرؤيا بأنها «مطالعة النفس لمحة من صور الواقعات، فتقتبس بها علم ما تشوق إليه من الأمور المستقبلية»^(٦٩). وهو يقرن الرؤيا بالجنون، فيقول عن المجانين في معرض كلامه على الأشخاص الذين يخبرون بالكائنات قبل وقوعها بطبيعة خاصة فيهم يتميزون بها عن سائر الناس، ولا يرجعون في ذلك إلى صناعة، بل يتم لهم ذلك «بمقتضى الفطرة» - يقول: «إن المجانين يلقي على ألسنتهم كلمات من الغيب، فيخبرون بها». وكثيراً ما قرن بين النبي والمجنون في التقليد الديني القديم^(٧٠).

الجنون، إذن، نوع من رؤيا الغيب. وهو، من حيث أنه رمز شعري، يمنح الشاعر مزيداً من الحرية ليعبر عن غير الطبيعي وغير العادي، بدءاً من الطبيعي - العادي. والجنون، عند جبران، يشير إلى مغامرته الروحية وإلى التوتر المأساوي في بحثه عن المطلق، بدءاً من الثورة على المجتمع، تقاليد وشرائع. وهو يشير كذلك إلى الدُّوار الذي يصيب الإنسان حين يواجه الغيب أو السر. وكثيراً ما قرأنا ونقرأ أن أشخاصاً عادوا من ريادتهم مجانين، إما بسبب الأخطار التي

الثَّابِتُ والمُتَحَوِّلُ

واجهبوها، وإما لأنهم خرقوا ورأوا ما لا يحق للإنسان، تقليدياً، أن يخرقه أو يراه.

ويتحدث جبران عن شخصية المجنون في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه والذي نشره سنة ١٩١٨، فيقول: «إنه بعيد ومختلف... إنه ينتشلي، وأودّ أن أرتفع بحياتي إلى مستواه»^(٧١).

إذن، حين يتقمص جبران، بوصفه كاتباً رائياً، شخص المجنون، فإنه يتقمص شخصاً ينطق باسمه، شأنه مع «النبي» و«السابق» و«التائه». فهؤلاء الأشخاص وجوه متعددة لحقيقة واحدة: جبران الرائي. ومهما اختلف هؤلاء الأشخاص فإن لهم صفة ثابتة مشتركة هي الرغبة في الوصول إلى ما يتعذر الوصول إليه، ومعرفة ما لا يُعرف.

- ٥ -

يستهلّ جبران كتابه المجنون بمقطوعة عنوانها: «كيف صرت مجنوناً؟» فيرى أنه صار مجنوناً حين وجد أن «براقعه سرقت منه». ومنذ هذه اللحظة، قبلت الشمس وجهه للمرة الأولى، «فالتهمت نفسي بحبة الشمس ولم أعد بحاجة إلى براقعي»^(٧٢).

فزوال الحجاب يؤدي إلى الاتحاد بالشمس، أي بالنور والأصل، ويؤدي إلى معرفة ما كان الحجاب يحول دون معرفته. والحجاب رمز مزدوج للواقع: إنه حاجز ودعوة في آن. حاجز لأنه يخفي وراءه شيئاً يمنع الوصول إليه، ودعوة لأنه حيث يوجد حجاب يوجد سرّ، أي يوجد نداء لكشف السر. فالحجاب كالباب: يغلق، فنريد أن نفتحه. ثم إن الباب استشفاف، رغبة في افتتاح كل كائن مغلق. والحجاب

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

كذلك هو النور الظاهر: العين الجسميّة الظاهرة تنبهر به، أما العين الثالثة أو عين العين فترى أنه عتمة تخفي وراءه النور الحقيقي .

من هنا رأى جبران في جنونه «الحرية والنجاة معاً»^(٧٣). فكأن الجنون التقاء بالذات الحقيقية ومن ثم غوص في أسرارها، وسير في اتجاه اللّانهائي وغير المحدود. عن هذا المعنى تعبّر كذلك مقطوعة له بعنوان المجنون في كتابه «التائه»، ١٩٣٢^(٧٤).

بدءاً من الجنون تتغير علاقات الإنسان مع الكون. وأول ما يتغير منها علاقته مع الله. ففي المقطوعة الثانية من كتاب المجنون، وهي بعنوان «الله»^(٧٥)، نفي كامل للعلاقة التقليدية بين الله والإنسان، وتأسيس لعلاقة جديدة.

في هذه العلاقة الجديدة:

أ - لم يعد الإنسان عبداً لله ولا خاضعاً له، أي لم تعد علاقته به علاقة عبد بسيّد،

ب - ولم تعد هذه العلاقة علاقة مخلوق بخالق،

ج - ولم تعد علاقة ابن بأب،

د - ولم يعد الله يجيء من الماضي، بل من المستقبل،

هـ - هكذا أصبح الله والإنسان كياناً واحداً بمظهرين: الله عَدُوّ الإنسان. الإنسان عِرْقُ واللّه زهرة العرق. وهما ينموان معاً «أمام وجه الشمس».

ونستطيع أن نجد هنا ما يذكّرنا بالثورة على الأب، في الجيل الحاضر. فالأب رمز للماضي. واللّه، كأب، رمز لما هو خارج التاريخ، لا يتغير ولا يتجدد، رمز لشرعية خارجية ثابتة - أي رمز لكل

الثابت والمتحول

ما يناقض المستقبل، لأن الوجود المليء الكامل، في النظرة الأبوية، هو الماضي، أما المستقبل فعدم ونقص. والابن، إذن، هو رمز التغير والصيرورة، رمز المستقبل. الأول رمز الانفصال فيما بين الكائنات، والثاني رمز الوحدة.

الجنون، إذن، هو «انجذاب إلى عالم غريب بعيد»^(٧٦). هو، إذن، الانفصال عن العالم القريب المألوف. يخاطب جبران صاحبه قائلاً: «لكنني مجنون منجذب عن العالم الذي تقطنه أنت إلى عالم غريب بعيد»^(٧٧). وهذا يعني أن جبران، شأن الرائي، لا يُعنى بالأشياء كما تبدو، بل يُعنى بما وراءها وبما تحببته. الواقع شكل خارجي للأشياء. وكل عنصر من عناصر الواقع إنما هو نفسه وشيء آخر. إن له معنى بذاته، ومعنى بالإضافة إلى شيء آخر. فالواقع يقرأ كما يقرأ كتاب: ليس المهم في قراءة الكتاب أن تقف عند سطح الألفاظ، بل أن تكتشف ما وراءها، أي دلالتها العميقة. ولهذا، فإن الجنون هو الكشف عن اللانهاية. والمجنون هو هذا الكاشف أو هو الليل. في مقطوعة «الليل والمجنون»^(٧٨)، يقول جبران إن المجنون هو الليل، وإن كلاً منهما يكشف عن اللانهاية. وفي مقطوعة أخرى بعنوان «البحر الأعظم» يصف الجنون بأنه «البحر الأعظم»^(٧٩) الذي يتجاوز كل تصنيف ظاهري. وفي مقطوعة «الحنين الأعظم»^(٨٠) يشير إلى أن الجنون توفُّ إلى ما لا يُعرف، وهو، لذلك، رؤية ما لا يرى، كما يشير في مقطوعته «العين»^(٨١).

إذا كان الجنون رمزاً للبحث عن العالم الجديد، فإن شريعة المجنون هي نفسه، أي أنه رفض للشريعة السائدة. في مقطوعته «المدينة المباركة»^(٨٢) يرمز جبران إلى الشريعة بالكتاب، ويرفض قراءة هذا الكتاب، بشكلٍ حربي مباشر، بحيث يستعبده الحرف. ويرى أن

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

الإنسان أعظم من الكتاب، أي من الشريعة. من هنا كان الجنون صلباً وكان المجنون مصلوباً، بالطبيعة والضرورة. لكن صلبه ليس تكفيراً عن ذنب، ولا سعيّاً إلى تضحية، ولا رغبةً في مجد، وإنما هو عطش إلى الأجل والأعظم لا يرتوي إلا بدم صاحبه. يقول في مقطوعته «المصلوب»^(٨٣) بلسان المصلوب، مخاطباً الذين صلبوه: «فأنا لا أكفر عن ذنب ولا أسعى إلى تضحية ولا أرغب في مجد، وليس لي ما أصفح عنه. ولكنني قد عطشت، فسألتكم دمي شراباً. وهل من شراب يبرد غلة المجنون سوى دمه؟». وهكذا، فإن المجنون يحيا، فيما وراء الكآبة والمسرة^(٨٤). لا يؤله الألم ولا تحدّه الهاوية، وهو سير دائم إلى الأمام، والأمام لا يلتفت، كما يعبر ابن عربي. وهذا السير خيبة دائمة، لكن هذه الخيبة هي الغلبة الحقيقية^(٨٥)، ذلك أن غاية المجنون ليست في البحث عما ينتهي ويتحدد، بل في البحث الذي لا نهاية له، عن الأشياء التي لا نهاية لها^(٨٦).

- ٦ -

يتحدث المجنون غالباً، في هذا الكتاب، بلغة ساخرة، ويصدر عن روح ساخر، فبين خمس وثلاثين مقطوعة يتألف منها، نجد أن أكثر من نصفها مكتوب بهذه اللغة وهذا الروح^(٨٧).

في مقطوعة الكلب الحكيم^(٨٨) مثلاً تنبثق السخرية من أمرين:

الأول، أن هذه المقطوعة تنقل لنا شيئاً، بذكر ما يناقضه. فجبران لا يريد أن ينقل الحقائق التي يلفظها الكلب الحكيم وجماعة السنانير وإنما يريد أن ينقل الحقائق الأخرى المناقضة لها.

الثابت والمتحول

والثاني، أن هذه المقطوعة تعبر عن الفكرة تعبيراً ليس من طبيعتها. الفكرة هنا هي الإمطار. ومن غير الطبيعي أن يحمل الإمطار فثراناً.

وقد اكتسبت السخرية طابعاً جذرياً حاداً، في ما قاله الكلب الحكيم. فهو قد سلم بأن السماء تُمطر فثراناً، غير أنها لا تستجيب إلا لصلاة معينة وفقاً لكتاب معين، والتقليد فيها أن السماء تمطر عظاماً. فالسقاء إذن لا تمطر الفثران بل العظام.

نلاحظ أولاً أن السخرية عند جبران، في هذه القطعة، ليست هزلية ولا عاطفية، وإنما هي أخلاقية فلسفية. وهذا ما ينطبق على المقطوعات الأخرى الساخرة في «المجنون».

ونلاحظ ثانياً أنه في سخريته هذه يعرض، ولا يصدر حكماً أو تقويماً، بشكل مباشر. وهكذا تنبثق السخرية من الآراء والأحكام التي يعرضها.

ونلاحظ ثالثاً أن جبران يسخر من القيم الدينية، الاجتماعية والفلسفية، لكنه لا يسخر لأنه يكفر بالقيم، بل لأنه، على العكس، يؤمن بالقيم، فهو ينفي قيمة معينة من أجل أن يثبت قيمة أخرى. بل إنه لا ينفي إلا من أجل أن يثبت.

ونلاحظ رابعاً أن السخرية تخدم، لكنها لا تخدم إلا من أجل أن تعلن الحقيقة. إنها، فيما تحفي عنا الصدق، تكشفه لنا، وتضعنا على الطريق الصحيح. وهذا الخداع مقترن بمظهر البراءة والسذاجة. فجبران في هذه المقطوعة يبدو كأنه طفل ولد لتوه يجهل البدايات التي تشكل حكمة البالغين. فكأن السذاجة هي الأساس الذي تبنى عليه السخرية. والمقطوعات الأخرى في «المجنون» تؤكد لنا أن روح التسامح والنية الطيبة هما من ثوابت السخرية عند جبران. لكن هذا

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

لا يعني أن سخريته ذاتها ساذجة . إن سخريته ، على العكس ، حادة ، بل إنها أحياناً ، عنيفة . لذلك لا يجوز أن نتخذنا البساطة الظاهرية التي ينقل بها جبران سخريته .

ونلاحظ خامساً أن السخرية في كتاب «المجنون» ذات طابع مسرحي . فهناك في معظم المقطوعات ، الشخصية التي هي موضوع السخرية ، أو التي تقع السخرية عليها ، وهناك الشخصية الحقيقية التي تمثل من أجل القارئ - الذي هو الشخصية الثالثة .

فالسخرية أكثر من بُعد واحد^(٨٩) وفي هذه السخرية يجهل كل من الأشخاص سرّ الآخر . وغالباً ما يرشح منها جوّ مأساوي .

ونلاحظ سادساً أن السخرية عند جبران رمزية ، أعني أنها لا تُعنى بالأجزاء والتفاصيل عنايتها بالكل . فهو يتحدث عن نماذج واقعية للسلوك والفكر ، لا عن حالات جزئية خاصة بعينها . وفي حديثه عن هذه النماذج الواقعية يريد أن ينتقص من الواقع الذي يحتملها ، بل أن يشكك فيه . وفي حديثه يتصنع الجهل ليخفي معرفته ، ولكي يضع ، من ثم ، الواقع كله والحياة كلها موضع السؤال ، أي موضع البحث وإعادة النظر . ولذلك ، فإن السخرية الجبرانية تتميز بالتواضع الخادع ، والجهل المتصنع ، والبساطة المقنعة بأسئلة التشكيك والهدم .

والواقع أن كتاب «المجنون» كتاب هدمي - فهو يهدم الأفكار والمعتقدات الراسخة ، ويضع المدافعين عنها في دوار من الحيرة والعجز .

نلاحظ أخيراً أن السخرية عند جبران تحييء أحياناً في صيغة معتدلة أو صيغة موجزة : فهي بكلمات قليلة تقول أشياء كثيرة^(٩٠) ، وأنها تحييء

الثابت والمتحوّل

في صيغة غلوّ أو مبالغة^(٩١). وأحياناً تجيء السخرية من دعاة عبّر عنها جبران بلهجة حزينة^(٩٢)، أو من حزن عبّر عنه بلهجة فرحة^(٩٣).

- ٧ -

قلت إن كتاب «المجنون» هدمي، وهو لذلك يضعنا في مناخ العدمية. نشعر أن الأخلاق والقيم الدينية تهدمت في العالم الذي يسكنه المجنون. لم تعد ثمة غاية ولا اتجاه، ولم يعد ثمة نور يضيء ولا طريق. بل لم يعد ثمة مكان. هكذا يتساءل جبران بلسان المجنون في خاتمة كتابه تساؤلاً ساخراً مرّاً، «لم أنا ها هنا؟» إذ ليس له مكان في هذا العالم الذي يسمّيه، بسخرية مرة كذلك، حتى الفاجعة، «العالم الكامل»^(٩٤).

كل نقد جذري للدين والفلسفة والأخلاق يتضمن العدمية ويؤدي إليها. وهذا ما عبّر عنه نيتشه بعبارة «موت الله». وقد رأينا أن جبران قتل الله هو كذلك، على طريقته - حين قتل النظرة الدينية التقليدية إليه^(٩٥) وحين دعا إلى ابتكار قيم تتجاوز الملاك والشيطان، أو الخير والشر^(٩٦). والواقع أننا، بعد أن ننتهي من قراءة «المجنون»، نشعر أن ثمة تاريخاً من القيم ينتهي.

ومن الواضح أن جبران لا يحلّل تحليلاً فلسفياً أو علمياً القيم التي يهدمها، وإنما يعرضها بشكل يجعلها مشبوهة، فمتهمة، فمرفوضة. إنه يحاول، بتعبير آخر، أن يظهر خطأ التفسيرات التي تقدمها الأديان والأخلاق التقليدية للعالم والإنسان، فيما يدعو إلى محو المذهبية القيمة، ويؤكد على فاعلية الحياة والإنسان الذي يبتكر القيم الجديدة. الأخلاق التقليدية هي التي تعيش الخوف من الله، وتنبع من هذا الخوف. الأخلاق التي يدعو إليها جبران هي التي تعيش موت الله،

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

وتنبع من ولادة إله جديد. إنه إذن يهدم الأخلاق التي تضعف الإنسان وتستعبده، ويبشر بالأخلاق التي تنميه وتحرره. إنه يهدم الأخلاق السلبية، الانفعالية التي تتقبل الراهن الموروث من القيم، ويبشر بالأخلاق الإيجابية الفعالة التي تخلق هي نفسها القيم. إنه يريد بالتالي أن يحل محل الفكر المأخوذ بأخلاق المستقبل محل الفكر المأخوذ بأخلاق الماضي. ولهذا، فإن كتاب «المجنون» دعوة لقلب نظام القيم.

في هذا الضوء نستطيع أن نجد في نتاج جبران صورة فكرية لما يحدث في الواقع العربي. فالعدمية هي التي تميز المرحلة العربية الراهنة، وهي تتجلى، كما يبدو لي، في أربعة مستويات.

١ - في المستوى الأول، وهو مستوى غامض نوعاً، ندرك أن القيم القديمة تتخلخل وتنهار، يرافق ذلك ضعف في الدين والأخلاق والفلسفة، ويرافقه عمل للمحافظة على هذه جميعاً، وإحيائها، وإعطائها دفعة جديدة - لكن «بروح متجددة أو حديثة». وهذا عمل شبيه بمحاولة الجمع بين الماء والنار، أعني أنه لا يجدي.

٢ - في المستوى الثاني، وهو مستوى واضح إلى حد ما، يتجلى لنا أن الأشكال التقليدية القديمة والأشكال الحية الجديدة تتناقض جوهرياً. الأولى وليدة الحياة التي انتهت، والثانية وليدة الحياة التي تنشأ. لكن الطريق التي يجب أن نسلکها لا تتضح تماماً.

٣ - ويتميز المستوى الثالث بهيام فوضوي، يمتزج فيه ازدراء كل شيء بهدم كل شيء.

٤ - أما المستوى الرابع، فهو مستوى الكارثة، حيث يموت القديم، ويتحول الإنسان - أي يولد من جديد بهدى مبادئ جديدة وحياة جديدة.

الثَّابِتُ والمتحوِّلُ

العدمية، إذن، مرحلة انتقال، وسرعان ما يمكن تجاوزها. إنها نقطة الالتقاء بين عصر ينتهي وعصر يبدأ، أو هي العتمة التي تحيِّم على الماضي بمثله وقيمه كلها، لحظة نستشف أن وراء العتمة شمساً جديدة تكاد أن تشرق. وفي هذا، كما يخيِّل إليّ، سر الغموض والالتباس، في الحياة العربية الراهنة، في مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، ذلك أنها انحطاط من جهة، ونمو من جهة ثانية، نهاية عصر وبداية فجر لعصر جديد. إنها الوقت بين الرماد والورد. ولئن كان كتاب «المجنون» يكشف عن رماد القيم، فإن كتاب «النبي» يكشف عن تفتح الورد. فالكتابان وحدة لا تتجزأ، وجهان لحقيقة واحدة: «المجنون» هو الوجه الرافض المهدم، و«النبي» هو الوجه المؤكِّد الباني.

- ٨ -

لا يستطيع الإنسان، كما يرى جبران في «المجنون» وفي نتاجه كله، أن يصبح نفسه، إلا إذا هَدَم كل ما يعادي حريته الكاملة وتفتَّحه المليء، وما يقف حاجزاً دون طاقته الخلاقة. وتتجسد هذه القوة المعادية، كما يرى جبران، في ما يسميه «الشرعية»، بتنويراتها وأشكالها السلطوية، الماورائية، والاجتماعية: الله (بالمفهوم الديني التقليدي)، الكاهن، الطاغية، الإقطاعي، الشرطي... الخ.

من المقطوعات المهمة التي توضح ثورة جبران على ما يسميه بالشرعية العظيمة، مقطوعة في كتابه «السابق» (١٩٢٠) بعنوان «البهلول». ففيها يتمرد البهلول على الشرعية بخضوعه الكامل لها. الإنسان يرفض الشرعية إما بشكل مباشر، حيث يعلن انفصاله عنها،

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

وإما بشكل غير مباشر، أو بشكلٍ ساخر، حيث ينفذها تنفيذاً حرفياً، كما يفعل البهلول.

وتكشف هذه الطريقة في رفض الشريعة عن براءة الإنسان المطلقة، وعن تجاوز إنسانيته لكل شريعة. فالإنسان قبل الشريعة، وهو الأصل^(١٧).

ويذكرنا خضوع البهلول للشريعة بخضوع سقراط للشريعة التي حكمت بموته.

الشريعة، في نظر جبران، ترتبط دائماً بمقتضيات المحافظة وبما يغتصب السيادة الحقيقية. فالشريعة خداع واغتصاب. إنها مؤامرة الذين يريدون أن يظلوا أسياداً.

يتلقى «البهلول» العقاب كأنه يتلقى عالماً جديداً من الفرح والبراءة. ففي هذا العقاب يجد السبب الذي يسمح له بأن يتمتع بما تحول الشريعة دون التمتع به. لقد تجاوز الشريعة بخضوعه لها. كانت تزجره وتمنعه، فصارت تأمره بأن يشبع لذته. إن الخضوع هنا هو علامة التمرد.

المثل العربي البارز على رفض الشريعة من أجل الحقيقة، أي من أجل ما يتجاوز الشريعة، هو التصوف - على صعيد التجربة الفكرية، وهو الصعلكة على صعيد التجربة الحياتية.

المثل الغربي البارز هو «ساد» من جهة، و«مازوش» من جهة ثانية (السادية والمازوشية)، فقد وضع الأساس لكل مشروع يحاول أن يغير الشريعة تغييراً جذرياً. وهذا التغيير يتم في اتجاهين: الاتجاه الذي يقوم على تجاوز الشريعة نحو مبدأ أسمى، لكن هذا المبدأ ليس مثال

الثابت والمتحوّل

الخير، وإنما هو على العكس، مثال الشر - المثال المتفوق في شره والذي يهدم الشريعة.

أما الاتجاه الثاني القائم على الفكاهة والدعابة فهو نوع من الحركة التي لا تصعد من الشريعة إلى مبدأ أسمى منها، بل على العكس، تهبط من الشريعة نحو نتائجها، أي نحو تطبيقها بشكل حرفي. فالتطبيق الحرفي للشريعة ينقلب إلى هزء بالشريعة، بحيث تبدو عبثية وباطلة، وبحيث يستمتع من يطبقها استمتاعاً كاملاً بما تحرّمه عليه وتمنعه من تحقيقه.

في موقف جبران من الشريعة نلمح هذين الاتجاهين: فهو من جهة، كما يتجلّى في مقطوعة «البهلول»، يتجاوز الشريعة بروح الدعابة - بتطبيقها حرفياً، كأن العقاب شرط يجعل اللذة الممنوعة ممكنة. وهو من جهة ثانية، كما يتجلّى في مقطوعة «الشرايع»^(٩٨)، مثلاً، يتجاوز الشريعة بالدعوة إلى الطبيعة الأصلية التي تسبق الشريعة ولا تعرفها - والتي هي شريعة نفسها. الإنسان هو الطبيعة الأولى، أما الشريعة فطبيعة ثانية. وجبران ينادي بالطبيعة الأولى ويدعو إلى العودة إليها. وهو في الحالتين يرفض سلطة الأب، ويرفض سلطة الأم. يرفض، باختصار، السلطة.

- ٩ -

إذ يرفض جبران الشريعة، بوصفها مبدأ، يرفض في الوقت ذاته رموزها أو تجسّداتها. ومن الرموز الأولى في هذا الصدد: الكاهن. فالكاهن في قصة «يوحنا المجنون»^(٩٩) رمز التحجر والطغيان والجهل، وهذا مما لا يمكن الخروج عليه إلا بجنون كجنون يوحنا، بطل

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

القصة. فهذا الجنون هو العقل الحقيقي ، مقابل الجهل الحقيقي الذي يمثله الكاهن .

والكاهن في قصة «خليل الكافر»^(١٠٠) رمز الكذب والنفاق واغتصاب أموال الفقراء ، باسم سلطة الدين . وهو كذلك رمز الظلام والشهوة والعدوان واحتقار الشعب والابتعاد عنه ، يقابله خليل بكفره - أي برفض عالم الكهانة هذا ، ورفض نورها الذي ليس إلا ظلاماً آخر ، ويأعلانه أن النور الحقيقي هو الذي «ينشق من داخل الإنسان»^(١٠١) ، وأن الحياة الحقيقية هي حياة الحرية ، وهي التعب من أجل الناس ، بين الناس^(١٠٢) .

والكاهن في قصة «الأجنحة المتكسرة»^(١٠٣) رمز الانفصام بين القول والعمل . يكرز بشيء ويفعل ما يناقضه . وهو كذلك «الشرعية الفاسدة» كما يعبر جبران^(١٠٤) .

والكاهن في قصة «الشیطان»^(١٠٥) إنما هو رمز التحالف مع الشر ، أعني الشيطان . والكهانة ابتدعت بالحيلة^(١٠٦) «دون حاجة حيوية أو داع طبيعي إليها» . والشيطان هو سبب ظهورها^(١٠٧) بل إن الكاهن هو الذي ابتكر سبباً لاهوتياً لوجود الشيطان ، دعم به السبب الوضعي . وهذه القصة تتحدث عن شيطان جريح رآه الكاهن في الطريق ، وبعد حوار طويل بينهما ، ينقله الكاهن إلى بيته . وهي تذكرنا بإغراء الشيطان لفأوست حتى استسلم إليه كلياً .

والكاهن في قصة «صراخ القبور»^(١٠٨) رمز الشريعة الطاغية (الحكم بالشنق على رجل طرد من خدمة الكهان لأنه لم يعد قادراً على العمل ، فسرقت بعض الدقيق من الدير) . والكاهن في قصة «مضجع العروس»^(١٠٩) ، التي تذكرنا بقصة تريستان وإيزوت Iseut ، رمز

الثَّابِتُ والمتحوِّلُ

لمعارضة الإنسان في تفتحه الأسمى، أي الحب. وحين تتم البطل سليم وهو يموت: «الحياة أضعف من الموت والموت أضعف من الحب»^(١١٠)، كان يقول كذلك بلسان حبيبته: «يد الحب أقوى من يد الكاهن»^(١١١). ويتنحّر الحبيبان تأكيداً لرفضهما الشريعة والكاهن، ولتمسّكهما بالحب حتى الموت.

ومن رموز السلطة - الشريعة، الإقطاعي الغني. والكاهن هو حليفه المباشر الأوّل. وكما يقف جبران مع جميع أشكال التمرد على سلطة الكاهن، فإنه يقف مع الفقير ومع جميع أشكال تمرده على الغني. وفي كثير من كتاباته يصوّر الفقير مسحوقاً والغني ساحقاً، ومحرّض بشكل رمزي لكي يثور المسحوق على الساحق - أو على مدينة الأغنياء التي يسمّيها كذلك مدينة الأموات^(١١٢)، أو هو يحرض بشكل مباشر، كما نرى في قصة «خليل الكافر»^(١١٣) الذي استطاع أن يثير الفلاحين على الغني الإقطاعي في شخص الشيخ عباس الذي اغتصب أرضهم، فيثور الفلاحون ويستردون الأرض ويصبح كل منهم مالكا يزرع أرضه ويحنيها.

وفي مقطوعته «طفلان»^(١١٤) يرى أن الفقر موت وأن الغني هو الذي يميت الفقير. وفي مقطوعته «خليل»^(١١٥) يسمّي الفقير «كتاب الحياة»، ويرى أن الفقر رمز الشرف والغنى رمز اللؤم، وأن حياة الفقير مع زوجته وصغاره رمز الحياة الإنسانية المقبلة، أما حياة الغني بين خزائنه فرمز الخوف، وهي تشبه حياة الديدان في القبور. ويذهب في هذه المقطوعة الى أبعد من ذلك فيرى أن الفقر هو الذي سيكون الأساس لتعليم الأجيال المقبلة معنى المساواة وكيف يكون.

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

- ١٠ -

من الثورة على الشريعة - السلطة ورموزها، ينتقل جبران إلى الثورة على الأسباب العميقة التي تكمن وراءها وتؤدي إليها. هكذا يعلن الثورة على الماضي، وهي الثورة التي تتضمن كذلك الاتجاه نحو المستقبل.

المظهر الأول لهذه الثورة هو في التحرر من التقاليد، سواء كانت هذه التقاليد عبادات أو عادات. ففي «حفار القبور»^(١١٦)، يقول على لسان المجنون: «إن بلية الأبناء في هبات الآباء، ومن لا يحرم نفسه من عطايا آبائه وأجداده يظل عبد الأموات حتى يصير من الأموات»^(١١٧). والميت هو الذي «يرتعش أمام العاصفة، أما الحي فيسير معها راكضاً ولا يقف إلا بوقوفها». والعاصفة هنا ترمز إلى التغير الدائم من أجل التحرر الكامل.

وفي هذه المقطوعة يسمي الله والأنبياء والفضيلة والآخرة ألفاظاً رتبها الأجيال الغابرة، وهي قائمة بقوة الاستمرار، لا بقوة الحقيقة، شأن الزواج الذي هو «عبودية الإنسان لقوة الاستمرار»^(١١٨). والتمسك بهذه التقاليد موت، والتمسكون بها أموات، وعلى كل من يريد التحرر منها أن يتحول إلى حفار قبور، لكي يدفن أولاً هذه التقاليد، كمقدمة ضرورية لتحرره.

وفي مقالة «العبودية»^(١١٩) يسمي التمسك بالماضي عبودية عمياء، وهي التي توثق حاضر الناس بماضي آبائهم وتجعلهم يخضعون لتقاليد جدودهم بحيث يصبحون «أجساداً جديدة لأرواح عتيقة». ثم يعدد الأشكال الكثيرة الأخرى للعبودية ويشير إلى أن التحرر منها ليس أمراً سهلاً، فدون الوصول إلى الحرية، الصلْب والجنون - فأبناء

الثابت والمتحوّل

الحرية ثلاثة: «واحد مات مصلوباً وواحد مات مجنوناً وواحد لم يولد بعد»^(١٢١). ومع ذلك تبقى الحرية الغاية التي لا وجود للإنسان إلا بها. ويطمح جبران، كما تشير مقطوعته «الجنية الساحرة»^(١٢٢) إلى أن يجيء الإنسان الذي «لا يستعبد ولا يُستعبد». ولعل هذا الإنسان يتمثل بشكل كامل في الإنسان المحب، العاشق. ولعل التحرر، كما ينظر إليه جبران، يتمثل أكثر ما يتمثل في التحرر الجنسي. وفي آرائه حول هذه المسألة ما يتيح لنا أن نقول إن جبران من رواد الثورة الجنسية المعاصرة.

يقول جبران إنه مدين بكل شيء، «بكل ما هو أنا» كما يعبر، للمرأة^(١٢٣). فهي فاتحة النوافذ في بصره، والأبواب في روحه. وهو يرى أن الجنس طاقة خلّاقة، وأنه موجود في كل شيء: «في الروح كما في الجسد»^(١٢٤)، ويتنبأ بأن آفاق الحرية الجنسية ستتسع بحيث سيحيى يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال والنساء حرة فعلاً، ويكون بوسع الرجل فيه أن يقول للمرأة هل لك أن تعرفيني جنسياً لمدة ثلاث ساعات ومن بعدها لا يتعرّف واحداً على الآخر من جديد؟ ثم له أن يقدم لها لقاء ذلك ما تريد، كما يقدم لقاء الأشياء الأخرى^(١٢٥). ومن أجل تعميق هذه العلاقة الحرة بين الرجل والمرأة، يقف جبران ضد الزواج، فعلاقة الزواج ليست خلّاقة إلا في حالات استثنائية نادرة. ثم إن «إنجاب الأطفال لا يعني إنجاب الحياة... والزواج غير الحقيقي لا يخلق شيئاً سوى الحياة العضوية. وحتى النباتات تستطيع أن تفعل خيراً من ذلك، لأن النباتات لا تعاني من أية مخاوف اجتماعية، وليست عبدة لهفوة ترتكب في ساعة شهوة.

ويرى جبران أن من عناصر الزواج الناجح أن يكون لكل من الزوجين شيء يعيش من أجله، كوظيفة أو هواية أو عمل، وأن يعيش

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

كلاهما كشخصين لكل منهما استقلاله الخاص، وليس كشخص واحد. بالإضافة إلى أن على كل منهما أن يعيش في غرفة مستقلة^(١٢٥).

وفي كتابه «النبي» يعبر عن الفكرة ذاتها فيقول مخاطباً الزوجين: «قفا معاً، ولكن من غير أن يلتصق أحكما بالآخر».

من هنا تمتلئ كتابات جبران بتمجيد الحب. وهو يقسم الحياة نصفين: «نصف متجلد ونصف ملتهب. والحب هو النصف الملتهب»، ويهتف: «اجعلني يا رب طعاماً للهب»^(١٢٦).

ومن هنا كذلك يقف إلى جانب تحرر المرأة، داعياً إلى أن تسلك بمقتضى حبها وقلبها. لا بمقتضى التقاليد. وكثيراً ما يجد المرأة التي تتمرد على هذه التقاليد وتلبّي نداء حبها كوردة الهاني التي تركت زوجها الغني لتعيش مع حبيبها الفقير. ومريم بطلة قصة «خليل الكافر»، تقف معه بعد نبذه، وتشاركه آراءه. وسلمى بطلة قصة «الأجنحة المتكسرة» تؤثر أخيراً الموت - أي أنها تختار الحب بدلاً من الزواج. ويقف في قصة «صراخ القبور» مع المرأة التي فاجأها زوجها في لقاء مع حبيبها، حيث ترجم عقاباً. «والشرعية العمياء» تعاقب المرأة في هذا الصدد، وتسامح الرجل.

ويقارن جبران بين حال الأمة وحال المرأة فيرى أن المرأة هي «من الأمة بمنزلة الشعاع من السراج»^(١٢٧) وهو في ذلك يقرن بين تحرر المجتمع وتحرر المرأة، ويعبر عن ذلك بقوله: «أليست المرأة الضعيفة هي رمز الأمة المظلومة؟ أليست المرأة المتوجعة بين ميول نفسها وقيد جسدها هي كالأمة المتعذبة بين حكامها وكهّانها؟ أوليست العواطف الخفية التي تذهب بالصبية الجميلة إلى ظلمة القبر هي كالعواصف الشديدة التي تغمر حياة الشعوب بالتراب؟»^(١٢٨).

- ١١ -

يقترن التحرر من عبودية الماضي وتقاليده، عند جبران، بالتحرر من عبودية الآخر للآخر، وبخاصة حين تكون استعماراً. وكما دعا جبران للثورة على الماضي الذي يستعبد الإنسان من داخل، دعا للثورة على الاستعمار الذي يستعبد الإنسان من خارج. فلا يكتمل تحرر الإنسان إلا ببند كل سلطوية، تقليدية أو سياسية، داخلية أو خارجية. فدعوته إلى الثورة السياسية جزء من دعوته إلى الثورة الشاملة.

هذه الثورة على الاستعمار توضحها لنا بشكل خاص رسائل جبران إلى ماري هاسكل، والتي كشف عنها، للمرة الأولى، توفيق صايغ في كتابه «أضواء جديدة على جبران».

يبرز اهتمام جبران السياسي بالقضايا العربية، في الفترة الواقعة بين ١٩١١ و ١٩١٩. وفي تتبعنا لهذا الاهتمام، لن نركز على مسألة الانتفاء عند جبران، ففيها كثير من التضارب^(١٢٩). أحياناً يعلن أنه سوري، وأحياناً يؤكد أنه لبناني^(١٣٠)، وأحياناً يتحدث عن العرب كأن انتفاءه عربي خالص^(١٣١)، وأحياناً يكتفي بالقول إنه إنسان وإن انتفاءه إنساني. وانسجاماً مع هذا الكلام الأخير، كثيراً ما يعلن أنه «غير وطني»، وهو يقصد هنا، طبعاً، مفهوم الوطنية التقليدية من جهة، وكونه مهتماً لأعمال أخرى غير الأعمال الوطنية المباشرة، كالعامل السياسي وما يتصل به ويقود إليه^(١٣٢). ومن هذه الناحية، قد يكون الشعر والرسم «أفضل شكل من أشكال التعبير»، كما يقول - أي أفضل شكل من أشكال الوطنية.

تقول إحدى الرسائل المكتوبة في أوائل ١٩١١ إن من العبث أن ينتظر السوريون مساعدة تركيا، ومن الخطأ أن يعتمدوا على أية حكومة

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

أخرى لكي تحل لهم مشكلاتهم. فالإنسان لا يستطيع أن يعتمد على الآخر قبل أن يعتمد على نفسه. فعلى السوري كما يقول جبران «أن يكون هو نفسه رجلاً، قبل أن يكون في وسعه أن يصير ذا شأن في أي مجتمع»^(١٣٣). وفي رسالة ثانية (ربيع ١٩١١) ينتقد جبران انعدام الروح العملية، والتخطيط، لدى السوريين، فيقول إنهم «شعراء»، ويردف قائلاً إن عصر الغناء قد انتهى، لكنه يستدرك فيشير إلى أنهم لم يصغوا حتى إلى الغناء الحقيقي. فسوريا ضائعة، وهي ليست بعيدة عن العقل وحسب، وإنما هي كذلك بعيدة عن الغناء الحقيقي، وهو يرمز به هنا إلى الفكر. فسوريا لا تعمل ولا تفكر، وحين تبدأ أمة بالتفكير «فليس في وسع أي قوة أن تقف في وجه تحريرها» لأن الأعمال لا بد من أن تتبع الأفكار.

ويجد جبران في الحرب التي نشبت بين تركيا والشعب اليمني، سنة ١٩١١، مناسبة ليعلن رأيه في الأتراك، فيصف انتفاضة الشعب اليمني بأنها أكثر من «ثورة محلية» على الاستعمار التركي. إنها، كما يعبر، «صدام بين مبدأين - بين «شعب كبير، بسيط، مليء بالنبل والشرف، وشعب نقيض تماماً لهذا كله»^(١٣٤).

وفي رسالة أخرى، (نيسان ١٩١١)، أي في السنة نفسها، يؤكد على «الانحطاطية المطلقة» للأتراك، مشيراً إلى اعتقال زعماء الثورة الدرزية وشنق ثلاثة منهم. وحين تصل إليه أخبار من سوريا تقول إن ثمة اتجاهاً يدعو إلى التعاون مع الحكم التركي الجديد، يكتب إلى ماري هاسكل (أيار ١٩١١) رسالة يعبر فيها عن سخطه على هذا الاتجاه، ويلجّ على ضرورة «الاعتماد على الذات». يقول: «أحاول أن أبشر السوريين الذين يعتمدون على الحكم الجديد في تركيا، بأن يعتمدوا على الذات». ويقول: «أريدهم أن يعرفوا أن عرش السلطان

الثَّابِتُ والمنحَوَّلُ

الجبار مبني على رمل رطب. لماذا يركعون أمام صنم ملوث ما دام أمامهم فضاء لا حد له؟» وفي رسالة لاحقة (حزيران ١٩١١) يكتب لها وكان مصاباً بزكام حاد فيقول: «الشيء الوحيد الذي أمقته في هذا المرض هو الطعام المر في فمي. فهو يجعلني أحس كأنني ابتلعت تركيا». وبعد عشر سنين، في لقاء بينهما، يقول لها: «الأترك أقل الشعوب إبداعاً»^(١٣٥).

وفي تشرين الأول من سنة ١٩١١ نفسها، تنشب الحرب بين إيطاليا والدولة العثمانية، فيخشى جبران أن يستغل الأتراك الشعور الديني لدى المسلمين السوريين ويستميلوهم إليهم، فيكتب إلى ماري هاسكل رسالة يخبرها فيها بأنه يعمل على إفهام المسلمين من السوريين أن هذه الحرب ليست جهاداً دينياً، وهي ليست حرباً بين الإسلام والمسيحية. وتخبرنا ماري هاسكل (٣ نيسان ١٩١٢) بما قاله لها جبران حينما قصف الإيطاليون بيروت، وهو أن هذا القصف قد يكون مفيداً من حيث أنه يظهر للسوريين أن تركيا لا تبالي بهم، وهذا مما يجعل سوريا تنفصل وتبتعد شيئاً فشيئاً عن تركيا. ثم يقول لها بوعي تخطيطي: «كل شيء يجعل السوريين يكرهون الأتراك، أمر جيد». وبهذا الوعي نفسه يأمل، حين تنشب الحرب التركية البلقانية، أن تؤدي هذه الحرب إلى هزيمة الأتراك. ذلك أن هذه الهزيمة تؤدي بدورها إلى تحرر العرب. وحين يتحرر العرب من تركيا يكتب في رسالة (١٨ تشرين الأول ١٩١٨) هاتفاً: «لقد تحررت سوريا من الداء العالمي»، ويقصد الأتراك.

وإذا كانت فكرة «الاعتماد على الذات» غامضة، فإن جبران يوضحها، كما تخبرنا ماري هاسكل، لمناسبة عقد مؤتمر باريس لبحث قضية الحكم الذاتي في سوريا. وكانت الحكومة الفرنسية ترعى هذا

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

المؤتمر وتشجعه. وكان من المقرر أن يحضر جبران هذا المؤتمر مندوباً عن السوريين في أميركا. إلا أنه عدل في اللحظة الأخيرة. والسبب، كما تقول ماري هاسكل، هو أنه كانت لجبران وجهة نظر أخرى. أما وجهة نظرهم فكانت أن يرفعوا أمرهم إلى الدول الأوروبية وأن يحققوا الحكم الذاتي بالوسائل الدبلوماسية. أما وجهة نظر جبران فكانت رفض الدبلوماسية، لأنها قد تؤدي إلى أن توضع سوريا والبلاد العربية تحت حماية أجنبية جديدة، إنكليزية أو فرنسية - وهذا ما حدث - وإعلان الثورة. ويؤكد جبران أن العرب قادرون بما لديهم من طاقات، أن يعلنوا الثورة. وإذا كان ثمة نقص فهو التنظيم. وبالثورة وحدها يمكن للعرب أن ينتصروا. وفي رأي جبران أن هذا الانتصار، أي تحقيق الحكم الذاتي، حتمي حتى ولو فشلت الثورة، أما إذا نجحت فإنها لن تحرر سوريا وحسب، وإنما ستحرر البلاد العربية كلها.

ومن هنا كان إصرار جبران على عدم اللجوء إلى الحكومات الأوروبية، وبخاصة في حالة إعلان الثورة. فهذه الحكومات لا يمكن إلا أن تقف ضد الثورة. وإذا كان لا بد من إشراك أوروبا في قضايا التحرر العربي، فالأفضل أن يتوجه العرب إلى الشعوب الأوروبية لا إلى الحكومات. فالشعوب قد تناصر الثورة وتدعمها، على النقيض من الحكومات.

وكثيراً ما يشير، في هذا الصدد، إلى الدور الاستعماري الذي لعبته إنكلترا، لكي تحل محل الاستعمار العثماني. وهو يقول عنها إنها هي التي «أبقتنا عبيداً» وإنها أساس العلة، وإنها تصر على أن يكون كل شيء تحت سلطانها^(١٣٦).

الثابت والمتحوّل

ولا ينسى في هذا الصدد أن يشير إلى دورها الاستعماري في القضية الفلسطينية وتبنيها الحركة الصهيونية وإعادة التاريخ إلى الوراء تسعة عشر قرناً^(١٣٧).

ولا يخفي جبران فرحه بفشل مؤتمر باريس، فهذا الفشل أكد رأيه. يقول في رسالة (١٠ تموز ١٩١١) «أعتقد أن مؤتمر باريس كان فاشلاً»^(١٣٨) ولمناسبة هذا الفشل يعود فيكرر عدم جدوى المؤتمرات ويسمّيها «ساذجة»^(١٣٩)، ويؤكد من جديد أن السوريين، وبخاصة ممثليهم أعضاء المؤتمر، تنقصهم الروح العملية والفكر المخطط ويصفهم بأنهم «يتكلمون كشعراء ويتصرفون كرجال أحلام»، وبأن ما ينتج عن ذلك ليس أكثر من «قصيدة - حلم»^(١٤٠). واللجوء إلى الدبلوماسية والمؤتمرات يكشف عن عقلية ترتكز على ما يسميه جبران بالترصّن، وتستند إلى الصبر. ويصف الصبر بأنه «كان وما يزال لعنة الأقاليم الشرقية التي تؤمن بالقضاء والقدر». ويدعو إلى ما يسميه كذلك بالهوى ويعني به الانحياز الجامح أو المتطرف إلى القضية، ويصفه بأنه «الشيء الوحيد الذي يخلق الأمة» وبأنه «العنصر المتوقد في الحياة» وبأنه «الله، قيد الحركة»^(١٤١).

ونخلص من تتبع اهتمام جبران بالسياسة إلى أمرين يشكلان محور هذا الاهتمام: الثورة والمستقبل. فهما الفكرتان الأساسيتان اللتان كانتا تشغلانه ويدعو إليهما. ويجد في الثورة السوفياتية الاشتراكية الأولى سنة ١٩١٧ مناسبة يؤكد بها على هاتين الفكرتين. ففي رسالة يعود تاريخها إلى ١٨ آذار سنة ١٩١٧، يعلن لماري هاسكل بفرح وثقة، وانطلاقاً من الثورة السوفياتية: «سيخلق وعي الشعوب حكومات تعمل من أجل الشعوب. إن الذات العتيقة للجنس البشري آخذة في الموت السريع، والذات الجديدة آخذة بالانبثاق كجبار فتي... إن روح

جبران خليل جبران أو الحدائة / الرؤيا

الأمس قد انقضت، وصوت الأمس لم يعد أكثر من صدى. وسيكون للغد روحه الخاصة به وصوته الخاص به... وجميع القياصرة وجميع الأباطرة في العالم كله لن يستطيعوا أن يجعلوا الزمن يمشي إلى الخلف»^(١٤٢).

هكذا تكتمل الصورة النظرية والعملية للثورة الجبرانية: الدعوة إلى تغيير الفكر والقيم والنظرة إلى الحياة، والدعوة إلى التغيير السياسي، والتحرر الوطني الكامل، وذلك في ثورة شاملة تهدم ظلامية الماضي وتفتح أبواب المستقبل.

- ١٢ -

تَقْتَضِي الدعوة إلى تغيير الإنسان والحياة، الدَّعوة إلى تغيير طريقة التعبير. وقد اهتم جبران بمشكلات التعبير عن الحياة اهتمامه بمشكلات تغييرها، ذلك أن هذه المشكلات وحدة لا تتجزأ.

لذلك حين نقول إن شاعراً غيّر طريقة التعبير، فإننا نعني، ضمناً، أنه غيّر طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء. وسؤالنا: ماذا رأى الشاعر، مترابط مع سؤال آخر: كيف رأى؟ وهذا السؤال الثاني هو الأكثر أهمية، على الصّعيد الفني، بخاصة، لأنه هو الذي يتيح التمييز بين شاعر وآخر، من جهة، ويتيح، من جهة ثانية، تحديد مدى جدة الشاعر واستباقه، بالقياس إلى الماضي.

ونظرة جبران الخاصة إلى الحياة والإنسان هي التي استلزمت شكلاً تعبيرياً خاصاً. وبما أن هذه النظرة جديدة، ضمن الموروث العربي، على الأقل، فإن شكل التعبير عنها جاء، ضمن هذا الموروث، جديداً هو كذلك.

الثابت والمتحول

يعني هذا، على صعيد الممارسة الكتابية، وعلى صعيد النظرية الإبداعية، الانفصال عن وجهات النظر القديمة في الإبداع وعن الممارسة الكتابية الماضية، لكن تزداد أهمية الانفصال عن الماضي وقيمته، بقدر ما يكون جزءاً من ابتكار المستقبل.

في صدد هذا التحرر من الماضي يمتدح جبران في إحدى رسائله (سنة ١٩١٥) شكسبير الذي تحرر، بخلاف معظم الكتاب الإنكليز، من «رَبْقَةِ الماضي» فكرياً ولغوياً^(١٤٦). ولهذا السبب نفسه يمتدح شيلي الذي أفلت من «أثقال الماضي» شأن شكسبير.

ويرى جبران في رسالة أخرى (سنة ١٩٢٣) تعليقاً على مسرحية كلوديل «بشارة مريم» أن العودة إلى الماضي أمر غير واقعي^(١٤٧). ويصف كلوديل بأنه يعيش في الماضي وبأنه يشبه «آثار قدم يجتمع الماء في تجويفها». ويتابع قائلاً: «قد يكون الماء عذباً وصافياً، وقد يكون اختلط فيه الإكسير السماوي - لكنني أفضل النبع الحي، وإن يكن ماؤه وسخاً، على آثار قدم مليئة بالإكسير السماوي»^(١٤٨).

ومقابل الماضي ينهض الآتي، كما يعبر جبران^(١٤٩)، أي المستقبل أو الفكر الجديد الذي سيغلب القديم لا محالة^(١٥٠)، وهو الفكر الذي يحمله «فتيان يتراکضون كأن في أرجلهم أجنحة»^(١٥١)، إنهم «أبناء الغد» و«فجر عهد جديد».

ويكتب جبران في إحدى رسائله (سنة ١٩١٢) بهذا المعنى فيقول: «أؤمن أن المستقبل لن يكون قاسياً على نتاجي، وأعرف أنه لن يكون بوسعي أن استثير اهتمام أولئك الذين يعبدون آلهة قديمة ويتبعون أفكاراً قديمة ويعيشون برغائب قديمة... لكن ثمة أناس يستطيعون أن يتحرروا من سائر قيود الأمس»^(١٥٢).

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

إذا كان هذا التحرر علامة الابتكار، فإن الابتكار لا يكون علامة الأصالة إلا إذا كان علامة الحقيقة. فالابتكار بذاته كالانفصال عن الماضي بذاته، لا قيمة لهما إلا إذا ارتبطا بالكشف عن الحقيقة^(١٥٠). كل مبتكر في هذا المستوى إنما هو كالنبي «فجر لذاته» كما يعبر جبران.

وكل ابتكار فرادة. وهذا ما كان يعيه جبران، ويلجّ عليه. كان يقول عن نفسه: «أعرف أن لديّ شيئاً أقوله للعالم، شيئاً مختلفاً عن أي شيء آخر»^(١٥١).

والابتكار والفرادة مرادفان، أو هما اسمان، للجدّة. يقول في إحدى رسائله (سنة ١٩١١): «أعرف أن في نتاجي شيئاً هو غريب في الفن - أقصد أنه جديد»^(١٥٢). ويصف الجدة، ويسمّيها هنا الحداثة، لمناسبة المعرض الدولي للفن الحديث في باريس سنة ١٩١٣، بأنها «الثورة» و«إعلان الاستقلال»، وبأنها الحرية والكينونة.

وفي هذه الرسالة يشدد على الصلة العميقة بين الحرية من جهة، والابتكار والفرادة والجدّة من جهة ثانية فيقول: «إن بمقدور الإنسان أن يكون حرّاً بدون أن يكون عظيماً، لكن ليس بمقدور أي إنسان أن يكون عظيماً إذا لم يكن حرّاً»^(١٥٣). وهذا ينطبق بشكل خاص على الشعراء، فشرط الشاعر لكي يكون عظيماً هو أن يكون حرّاً. وهذه الفكرة ذاتها يكررها في معرض كلام له على ميخائيل نعيمة، لمناسبة مقالة كتبها عنه، فيقول: «إن في كل شاعر شيئاً خاصاً به، شيئاً يجعله فريداً، عنصراً فردياً فيه هو ينبوع نتاجه الخلاق وتعبيره الحق. وليس في مقال نعيمة شيء يوحي بوجود ذلك، وهذا وحده هو الشيء الرئيسي في أيّ شاعر»^(١٥٤).

الابتكار هدم بالضرورة، من حيث أنه تجاوز للسنن المرسومة. بل

الثَّابِت والمتحوِّل

إن عظمة الشاعر تُقاس، في رأي جبران، بمدى هدمه. وعلى هذا الأساس يقول عن نيتشه إنه أعظم أبناء القرن التاسع عشر «لأنه لم يكتف بالخلق كما فعل إبسن، لكنه دمر أيضاً»^(١٥٥).

وضمن هذا المنظور يصف جبران نفسه في إحدى رسائله (سنة ١٩١١)، فيقول: «طيلة حياتي كنت أحجم عن الأشياء الكبيرة الجبارة... أما الآن فأنا أريد الأشياء الجبارة التي تدمر كيما تبني بناءً نبيلًا»^(١٥٦).

- ١٣ -

إن جدلية الهدم والبناء شكل آخر لجدلية ثانية أسميها جدلية الاستقصاء والريادة. ويكون الاستقصاء داخلياً أو خارجياً، وفي الحالتين يكون وعي الرائي يقظاً متنبهاً. وغالباً ما يتركز في النظر والسمع بمعنييهما الحسي والروحي معاً. ومن هنا تتردد كثيراً في كتابات جبران لفظتا «سمعت» و«رأيت». وهو يقصد بهما أكثر ما يقصد الدلالة الرؤياوية، أي ما يسميه بالأذن الثالثة، والعين الثالثة حيث يسمع الأصوات الخفية التي لا تسمعها الأذن العادية، ويرى الأشكال الخفية التي لا تراها العين العادية.

من أشكال هذا الاستقصاء الجنون، كما رأينا. وأحب أن أضيف أن جبران كان شديد الاهتمام بالجنون، وربما خيَّل إليه أنه مجنون فعلاً. تقول ماري هاسكل في يومياتها (١٩١٣) إن بعضهم وبينهم ناشر كتبه يعتقدون أنه مجنون. ويقول هو، قاصداً نفسه: «ولأني مجنون فإن عليّ أن أعمل وحدي. تبارك الآلهة العظام الرحيمون الذين أعطوني هذا الجنون الحلو»^(١٥٧).

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

ومن أشكاله التخيل، وهو الإيغال فيما وراء حدود العالم المرئي، المحسوس، المدرك عقلياً، إلى العالم الخفي الحقيقي، وذلك من أجل الكشف عنه، وتأسيس المطابقات بينه وبين العالم المرئي. ينقلنا التخيل، بتعبير آخر، من المنتهي إلى غير المنتهي. وكان فيكتور هوغو يرى أن الفرق بين المنتهي واللامنتهي هو الفرق بين الكلاسيكية والرومنطيقية. يقول: «كان الشعور بالمنتهي يسيطر في العالم القديم. كان لكل شيء حد، إطار، بداية ونهاية: لا شيء يغيب في الظل، لا شيء يذهب إلى ما يتجاوز الظاهر، كل شيء عند اليونانيين كان إنساناً، حتى الآلهة. غير أن الشعور باللامنتهي هو الذي يسيطر على العالم الحديث. كل شيء في هذا العالم يشارك في حياة لا حد لها، يغوص في المجهول، في غير المحدود وغير المنتهي، في الغيب. وما نسميه حياة ليس شيئاً آخر إلا التوق إلى الأبدية... فنحن نشعر أن في أنفسنا شيئاً لا يموت. وكل شيء بالنسبة إلينا إله، حتى الإنسان»^(١٥٨).

ويتحدث جبران عن التخيل بالمعنى الذي يشير إليه هوغو، فيقول على لسان «ملكة الخيال» في مقطوعة بهذا العنوان: «لم يحسن الضرب على قيثارة الحياة غير الذين لمست أناملهم وشاحي ونظرت أعينهم عرشي... فأنا مجاز يعانق الحقيقة». ويقول بلسانها: «إن للفكرة وطناً أسمى من عالم المراثيات...» ويتحدث عن نفسه، لحظة رأى ملكة الخيال، فيقول إنه «رأى ما لم تره عين إنسان، وسمع ما لم تسمعه أذن»^(١٥٩).

وهذا المعنى يتحدث جبران في إحدى رسائله (سنة ١٩١٣) إلى ماري هاسكل عن اللامحدودية في الفن ويرى بأنها «عماد الفن وروحه». ويصف الروح العربية في الرسالة نفسها بأنها كانت «لا

الثابت والمتحول

محدودة بشكل غريب»، ذلك أن العرب «لم يفقدوا رؤيا الإنسان الأولى، التي هي بطبيعة الحال غير محدودة، كما فعل الأغارقة والرومان الذين حاولوا أن يكونوا واقعيين، فأخفقوا في أن يكونوا حقيقيين»^(١٦١).

بهذا المعنى نفسه يقول: «وعظمتي نفسي فعلمتني لمس ما لم يتجسد ولم يتبلور، وأفهمتني أن المحسوس نصف المعقول، وأن ما نقبض عليه بعض ما نرغب فيه، وقبل أن تعطيني نفسي كنت أكتفي بالحرارة إن كنت بارداً، وبالبارد إن كنت حاراً، وبأحدهما إن كنت ثائراً، أما الآن فقد انتشرت ملاسمي المنكمشة، وانقلبت ضباباً دقيقاً يخترق كل ما ظهر من الوجود ليمتزج بما خفي منه»^(١٦٢).

وفي المقطوعة نفسها وهي بعنوان «وعظمتي نفسي» يشير إلى أنه يشم «ما لا يحرق ولا يهرق» ويملاً صدره «من أنفاس زكية لم تمر بجنة من جنات هذا العالم ولم تحملها نسمة من نسبات هذا الفضاء». وأنه يصغي إلى «الأصوات التي لا تولدها الألسنة ولا تضج بها الحناجر» لكن التي تعلن «أسرار الغيب»^(١٦٣).

ومن أشكال هذا الاستقصاء الحلم. وتبين أهمية الحلم، في هذا الصدد، حين نقارنه بالعقل. العقل يتيح للإنسان أن يدرك الواقع، غير أنه يكبت العالم الكامن وراءه ويحجبه. والحلم هو الذي يكشف عن هذا العالم ويحرره. فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله أو ما لم يقدر أن يراه بعينه العاديتين. الحلم إذن كالجنون، يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنيًا وجمالاً من الواقع المباشر. وليست الطبيعة إلا مظهرًا خارجيًا له كما يعبر جبران. إنه، بتعبير آخر، نقطة التقاء وتماس بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

غير المرئي . وليس بين الحلم والنبوة فرق في النوع ، بل في الدرجة . فالنبوة كمال يحصل بالحلم أو الرؤيا .

وفي الحلم يتحد أعلى ما في روح الإنسان وأدنى ما في جسده ، وهو بذلك يكشف عن جوهر الإنسان ذاته . فهو ، بين قوى الإنسان ، أكثرها حميمية والتصاقاً بذاته العميقة . فيه يمتزج الإنسان بالكون ، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم . ولذلك فإن الحلم يبرز العلاقات الخفية بين الإنسان والأشياء . وهو بالنسبة إلى الإنسان رمز الارتداد المطلق والوصول إليه . من هنا ندرك كيف أن الحلم ينبوع صور لا ينفد .

وكان الحلم ، بالنسبة إلى جبران ، امتداداً للحقيقة والواقع ، أو شكلاً من أشكائهما . يروي ميخائيل نعيمة^(١١٣) أن جبران قص عليه حلمًا يعدّه رمزاً لحياته . وفي رسالة كتبها جبران لمي زيادة أخبرها بأنه رآها في حلم وقد جرحت في جبينها . وكان الجرح ينزف دمًا . ويقول لها إنه خائف عليها من هذا الحلم . وتروي ماري هاسكل (سنة ١٩١١) أن جبران أخبرها أنه يرى المسيح ، عادة ، أربع مرات في السنة . وأحياناً يراه مرتين . ويقول جبران إنه رأى المسيح للمرة الأولى حين كان في حوالى الخامسة عشرة ، وقد جلس على الحجر قربيه ، لكنه لم يكلمه . ويقول إنه لا يشبه أية صورة من صوره المعروفة ، وإنه يراه دائماً في منتصف النهار وفي الأيام الحارة ، منفوش الشعر ، «يرتدي ثوباً رمادياً» تهرأت حواشيه ، «في يده عصا وعلى قدميه غبار» . ويروي جبران في أحد أحلامه أن المسيح قال له مرة : «إذهب ونم ، واحلم أحلاماً طيبة» ، وفي حلم آخر يقول إن «المسيح ملأ يديه بالكرز» ، وفي آخر ، يقدم له جبران نبات الرشاد فيأكل المسيح بلذّة قائلاً : «ليس هناك ما هو أجمل من الأخضر»^(١١٤) .

الثابت والمتحوّل

والحلم هنا ليس حلمًا بالمعنى العادي، وإنما هو رؤية حقيقية. وهذا ما كان يؤكدّه جبران. ففي سنة ١٩١٩ يخبر ماري هاسكل أنه رأى المسيح ولم يكن يحلم.

وفي رسالة أخرى (١٩٢١) يقول إنه رأى في أحلامه كيتس وشيلي وشكسبير مراراً عديدة، ويردف قائلاً: «إن الأحلام حقيقية...» لكن أحلامه عن هؤلاء الشعراء «ليست مؤثرة كما هي أحلامي عن المسيح»^(١٦٥).

- ١٤ -

هكذا يبدو العالم الواحد، في استقصاء الرائي، ثلاثة عوالم، لكن في حركة من التدرج لا من الانفصام. الواقع المباشر المرئي، والواقع الذي ينعكس عنه في نفس الرائي، وأخيراً الواقع الذي يستشفه الرائي من خلل هذا الانعكاس.

غير أن الاستقصاء لا يوصل إلى نهاية معينة وإلا أصبح رهين الواقع المباشر، وإنما على العكس يشير إلى اللانهاية ويدفع إليها، أي أنه يردنا إلى الريادة.

ويسلك الرائي، من حيث هو رائد، سلوك من تحاصره الأسوار والحواجز وتحول دون سيره وانطلاقه. ومن هنا تتوجه طاقاته نحو هدم الأسوار والحواجز، والبحث عن مخرج، ويؤخذ تبعاً لذلك بفكرة المغامرة والمخاطرة. يقول جبران: «وعظمتي نفسي فعلمتني أن أقول لبيك عندما يناديني المجهول والخطر. وقبل أن تعظني نفسي كنت لا أنهض إلا لصوت مناد عرفته، ولا أسير إلا على سبل خبرتها

جبران خليل جبران أو الحداثة/ الرؤيا

فاستهونتها. أما الآن فقد أصبح المعلوم مطية أركبها نحو المجهول،
والسهل سلباً أتسلق درجاته لأبلغ الخطر»^(١٦٦).

وهذا البحث عن مخرج يفترض بالطبع وجود المخرج، أي وجود
العالم الحقيقي الآخر الذي لا حواجز فيه ولا أسوار، وبما أن هذا العالم
آتٍ، أو أنه في مكان آخر، تتضح لنا دلالة الحنين عند الرائد، إلى
ذلك العالم الآتي، ودلالة رفضه لهذا العالم الراهن. كذلك تتضح لنا
دلالة كلمات أخرى كالسفر أو الطريق أو الوحدة. ولا تعني الوحدة،
إذن، معناها المبتذل الشائع: البعد عن الناس نفوراً منهم وكراهية
لهم. وإنما تعني على العكس تعميقاً لشكل الاتصال بالإنسان الآخر.

يقول جبران: «أفضل ما أستطيع فعله وأنا وحيد. إن المرء يكون
قريباً إلى كل إنسان عندما لا يكون قريباً إلى أي إنسان»^(١٦٧) ويقول
أيضاً: لولا الوحدة «لما كنت أنت أنت، وأنا أنا»^(١٦٨).

والطريق ليست اتجاهاً أو إشارة للهدف أو دعوة للسفر وحسب،
وإنما هي كذلك وعد بمخرج ووعد بالوصول. وإذا كانت الطريق رمزاً
للبحث الأفقي، فإن الوحدة أو العزلة رمز للبحث العمودي. وكما أن
الطريق هي الصورة المادية للسفر، فإن المغارة أو الهاوية هي الصورة
المادية للعزلة. فالهاوية، رمز العزلة، سفر عمودي في اتجاه الأسرار.
ولذلك فهي خطيرة ومرعبة. فمن يعتزل وينفرد هو كمن يسكن في
مغارة أو هاوية، أو كمن يحفر منجماً ويغوص في أعماقه. الهاوية،
كالعزلة، باب مفتوح على الظلام. لكنها في الوقت ذاته، مدخل إلى
المجهول. إنها رمز لتعانق الإنسان مع الخارق وغير الطبيعي.

وهكذا تتألف الصورة في الريادة من عناصر تتساق مع تدرجات
العالم في الاستقصاء، وهي: وعي الرائد للحدود التي تفصله عن

الثابت والمتحول

الواقع المباشر، يقينه بواقع آخر أجمل وأغنى، وأخيراً رغبته في الوصول إلى هذا الواقع وتحقيقه.

يمكن أن نسمي هذا الاتجاه بالواقعية الصوفية: الواقعية لأنه يبدأ بالواقع، يلاحظه ويتقده. والصوفية، لأنه يشير، فيما ينتقد الأشياء المرئية أو المعلومة، إلى الأشياء غير المرئية أو المجهولة ويدلّ عليها. وفي هذا الصدد أفضل كلمة صوفية على ما يرادفها في الغرب أعني السوربالية. فلكلمة صوفية أصولها وتاريخها في التراث العربي وهي تعني، بعد إفراغها من الشوائب التي لحقت بها، استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبئ وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع الأليف اليومي. وعن هذا يعبر جبران مقارناً بينه وبين صديقه النحات اللبناني يوسف الحويك: «فصديقي يبحث عن ذاته في الطبيعة، أما أنا فأحاول أن أجد ذاتي من خلال الطبيعة. الفن، بالنسبة إليّ، أبعد من الأشياء التي نراها ونسمعها»^(١٦٩). وهو، إذن، ليس انعكاساً للعالم أو ليس «ردة فعل» كما يعبر جبران^(١٧٠)، وإنما هو «فعل» كما يعبر أيضاً، أي «حياة جديدة». إنه، كما يعرفه في صيغة أخرى «الشيء الآخر الأبعد في الإنسان، الشيء الذي لا نفهمه، والذي نسعى لأن نجد شكلاً يعبر عنه ولم نجده حتى الآن»^(١٧١). فالفن في هذا المنظور هو التعبير عما لا يعبر عنه، أي عن الغامض أو عما يسميه «الذات الخفية»^(١٧٢) ومن هنا يمتدح بيتهوفن قائلاً عنه إنه «أعظم البشر، وأكثرهم غموضاً» ومن جوانب عبقريته أنه يظل «سراً غامضاً». ويتابع جبران قائلاً: «لا أعرف كيف فعل ما فعل، ولا أعرف كيف اكتشف تلك الأعماق والقمم الغريبة التي لا أرى كيف يمكن تخيلها»^(١٧٣) ذلك أن الحياة «ليست بسطوحها بل بخفاياها، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها، ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم». وكذلك الفن ليس بما

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

نسمعه أو نراه، بل هو «بتلك المسافات الصامتة... وبما توحيه إليك الصورة فترى وأنت محقق إليها ما هو أبعد وأجل منها». وبهذا المعنى يخاطب الآخر قائلاً: «لا تتوهمني عبقرياً قبل أن تجردني من ذاتي المقتبسة».

ومن هنا ترتبط التجربة الإبداعية باللانهاية، ويقدر ما يحمل الفن من «العناصر غير المحدودة»^(١٧٤)، يكون فناً عظيماً. والفن إذن حركة مستمرة في اتجاه ما لا نهاية له. ولهذا لا يكتمل، بل إن كل كمال هو، في هذا المنظور، نقص. ويقول جبران إنه لا يستطيع أن يتصور الكمال «أكثر مما يستطيع تصور قيام حد ونهاية للمكان أو الزمان»^(١٧٥).

- ١٥ -

الكشف عن الحقيقة أو اللامرئي أو اللانهاية يعني تجاوزاً للواقع وتحويلاً لنظامه، من أجل أن تظل الحياة جديدة، في حركة وتغير مستمرين. وهذا يقتضي تحويل نظام التعبير، لكي تستطيع اللغة أن تعبر عن اللامرئي واللانهاية والتغير المستمر. وكما أن النهاية التي تتمثل في السطح والقشرة تحجب اللانهاية، ولا نبلغ اللانهاية إلا بتمزيق السطح والقشرة، فإن أشكال التعبير الموروثة، لغةً وبناءً، إنما هي بمثابة القشرة والسطح ولا بد من تمزيقها، لكي نصل إلى لغة وبناء جديدين يتجاوزان القيام بمهمة التواصل الاجتماعي العادي إلى القيام بمهمة الكشف عن اللانهاية واللامرئي واحتضانها والتعبير عنها. فهناك وحدة بنيوية بين «ماذا» نقول، و«كيف» نقول، بين معنى القول ومبناه. وإذا قبلنا أن الواقع هو المادة التي يُستمد منها المضمون، فإن تغييره، أي النظر إليه نظراً جديداً يتضمن بالضرورة تغيير لغته، أي

الثابت والمتحول

التعبير عنه تعبيراً جديداً، فتغيير نظام الواقع يتضمن تغييراً لنظام التعبير.

يتحدث جبران عن موقفه من اللغة العربية، فيقول: «إن لي أسلوباً الخاص، باللغة الإنكليزية. لكنني لن أتمكن قط من تغيير اللغة الإنكليزية، بالشكل الذي غيرت به اللغة العربية. ففي العربية خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة كانت قد وصلت حداً بالغاً من الكمال. لم أبتدع مفردات جديدة بالطبع، بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة»^(١٧٦).

وقد ورد هذا القول في رسالة لما ري هاسكل تعود إلى سنة ١٩٢٠، وكانت بمثابة إيضاح لما قالت هي عن لغته الإنكليزية من أنها أرفع إنكليزية أعرفها، ومن أن فيها «إبداعاً لا تجد مثيلاً له إلا في أعظم شعراء الإنكليزية» وتقصد شكسبير، وفي التوراة^(١٧٧). وخلق لغة داخل اللغة يذكرنا بعبارة للارميه بهذا المعنى.

وفي مقالة لجبران بعنوان «مستقبل اللغة العربية» نشره في سنة ١٩٢٣^(١٧٨)، يربط تجدد اللغة بتجدد الإنسان، فاللغة كما يقول «مظهر من مظاهر الابتكار» في الأمة، ولذلك فإن مستقبلها «يتوقف على مستقبل الفكر المبدع». ويحدد قوة الابتكار بأنها «عزم دافع إلى الأمام»، وبأنها «جوع وعطش إلى غير المعروف» وبأنها «أحلام» لا تنتهي كالحياة التي لا تنتهي. ويتمثل الإبداع، بصورته العليا، في الشاعر. فالشاعر حارس اللغة وحاضنها أو هو، كما يعبر جبران، «أبوها وأمها». فهو يخلق الحياة من حيث أنه ينظر إليها دائماً بعين جديدة، وهو يخلق اللغة من حيث أنه يعبر عن نظرتة بلغة جديدة دائماً. ومن هنا كان مستقبل الثقافة كلها، لا مستقبل اللغة وحسب، مرتبطاً بقوة الابتكار، أي بالشاعر.

جبران خليل جبران أو الحداثة/ الرؤيا

وفي كلامه على الابتكار يثير مسألتين: تقليد الماضي وتقليد الغرب، والمقلد هو، بعامه، من «لا يكتشف شيئاً، بل يستمد حياته النفسية من معاصريه ويصنع أثوابه المعنوية من رقع يجزها من أثواب مَنْ تقدّمه». وهو «الذي يسير من مكان إلى مكان على الطريق التي سار عليها ألف قافلة وقافلة ولا يحيد عنها مخافة أن يتيه ويضيع» وهو الذي «يبقى كيانه كظل ضئيل». وهكذا، فإن المقلد رمز الجمود والعقم والموت، ذلك أن سبيل الأقدمين أقصر الطرق بين «مهد الفكر ولحده».

وفي ما يتعلق بتقليد الغرب، يميز جبران أولاً بين تقليد الغرب للشرق ثم تقليد الشرق للغرب: الغرب قلد الشرق بحيث مضغ وحوّل الصالح مما اقتبسه إلى كيانه، أما الشرق فإنه اليوم يقلد الغرب فيتناول ما يطبخه الغربيون ويبتلعه دون أن يحوّله إلى كيانه - بل إنه على العكس يحول كيانه إلى كيان غربي. وهذا ما يجعل الشرق يبدو في عين جبران أشبه بشيخ هرم فقد أضراسه، أو بطفل لا أضراس له. ويخلص جبران إلى حقيقتين: الأولى هي أن «الغرب صديق وعدو لنا. صديق إذا تمكّنا منه، وعدو إذا وهبنا له قلوبنا. صديق إذا أخذنا منه ما يوافقنا، وعدو إذا وضعنا نفوسنا في الحالة التي توافقه». والثانية هي أنه خير للإنسان أن يبنّي «كوخاً حقيراً» من ذاته الأصيلة، من أن يقيم «صرحاً شاهقاً» من ذاته المقتبسة.

وطبيعي أن يتغير، ضمن هذه النظرة، معنى الشاعر من جهة، ومعنى الشعر من جهة ثانية. فلم يعد الشاعر ذلك الشخص الذي يكتب القصيدة بوصفها نوعاً، اصطلاح عليه في التقليد الكتابي، بل أصبح الشاعر «كل مخترع مكتشف». ولم يعد الشعر، تبعاً لذلك، منحصراً في القصيدة الموزونة، المقفاة، وإنما أصبح رؤيا شاملة جديدة

الثَّابِت والمتحوِّل

للعالم والإنسان، وشكلاً كتابياً، موزوناً أو منشوراً، يحتضن هذه الرؤيا، يتطابق معه وينقلها إلى الآخر. وبدءاً من ذلك يضع جبران الأسس الأولى لتحديد الشعر، والكتابة بشكلٍ عام، تحديداً جديداً.

- ١٦ -

أول ما يفاجئنا في نتاج جبران شكله الكثير، فكأنه يريد أن يوحي بأن الشكل الكثير هو، كذلك، نوع من التجديد ومن تجاوز القديم.

من هذا الشكل القصة القصيرة والطويلة نسبياً، والمسرحية الحوارية والمقالة والحكاية الرمزية والكلمة الجامعة (الحكمة، المثل) والسيرة وقصيدة النثر وقصيدة الوزن. وطبيعي أن الوصول إلى الخصائص التفصيلية الكاملة لأسلوب الكتابة الجبرانية يقتضي دراسة دقيقة الاستقصاء لكل شكل من هذه الأشكال التي ذكرناها على حدة. غير أنني سأكتفي، هنا، بالإشارة إلى الخصائص الأساسية العامة المشتركة.

من هذه الخصائص التشخيص. ومنها الرمز. والرمز عنده متدرج متنوع. فهو يقوم أحياناً على الكلمة المفردة مثل: الجنون، الغاب، الليل، البحر، السابق، التائه... إلخ.، أو العبارة، والأمثلة عليها كثيرة وبخاصة في «النبي» و«المجنون» مثل: النقطة في البحر، الذات الكبرى، السكينة العظمى، برج في السماء، الذوات السبع، الحنين الأعظم، حفار القبور، وريقة عشب وريقة خريف...

وهو أحياناً أسطوري (إيزيس، عشتار، العنقاء، بنات البحر...). أو تاريخي (هوميروس، قيس، أبو العلاء) أو ديني (قبض الريح، الجلجلة، الصلب: اقتباسات من الإنجيل والقرآن).

ومن هذه الخصائص: الخطابية. وهو يتنوع هنا كثيراً ويستخدم

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

مختلف الصيغ المؤثرة كالاستفهام والتعجب والاستنهاض والنداء،
ويزاوج بين الحال ومقتضاها اللفظي، فترق ألفاظه في موقف الرقة
وتحشن في موقف العنف، ويلجأ إلى المقارنة والموازنة، وإلى التكرار
والتضاد.

ومن هذه الخصائص: الغنائية، حيث يعتمد بشكل خاص على
الإيقاع - وهو الانتظام النسيقي: تكرار عبارة أو وزن أو شكل أو لفظة
أو حرف، وفقاً لأبعاد معينة - وعلى الصور والتشابه، وعلى تقابل
العبارات وتوازنها، وعلى العلاقات النسيقية فيما بينها تكراراً (وعظني
نفسى) أو تضاداً (لكم لبنانكم ولي لبناني)، وعلى قصر الجمل
وإيجازها.

ومن هذه الخصائص التصويرية، وهو في صوره أكثر ميلاً إلى
التجريد منه إلى الحسية، غير أنه يمزج أحياناً بين المجرّد والمحسوس
وأحياناً يستخدم الصورة للإقناع، أو لتعميق المعنى، أو لجعله أكثر
مدعاة للتساؤل أي أكثر غموضاً، تحقيقاً لتساؤله: (كيف يستطيع
الإنسان أن يكون قريباً ما لم يكن بعيداً؟).

ومن هذه الخصائص الإيجاز الحكمي (رمل وزبد) حيث يركّز
ويختصر ويوحى. ويبدو الإيجاز بخاصة في قصيدة النثر «المجنون».
ولهذه القصيدة صفات أهمها: الشكل المركّز، الإطار المحدود المعين،
الإلزامات أو القيود الاصطلاحية. وإذا قارناها بالنثر الشعري، نجد
أن النثر الشعري إطنابي، سهب، بينما قصيدة النثر مركّزة ومختصرة.
وليس هناك ما يقيد، مسبقاً، النثر الشعري. أما في قصيدة النثر فهناك
شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية. ثم إن
النثر الشعري سرديّ، وصفيّ، شرحيّ، بينما قصيدة النثر إيجازية.

الثابت والمتحول

ومن هذه الخصائص أخيراً البساطة بالمعنى الذي يذهب إليه شيلي في كلامه على الشعر البسيط والشعر العاطفي، إذ يقول: «الشاعر إما أنه طبيعة وإما أنه يبحث عن الطبيعة. هو، في الحالة الأولى، شاعر بسيط، وهو في الحالة الثانية شاعر عاطفي» لا شك أن في هذا القول ما يضيء إلى حد بعيد كتابة جبران.

غير أن هذه الخصائص لا تتضح دلالتها الفنية تماماً إلا إذا قرناها بعالم جبران ونظرنا إليها من ضمن هذا العالم. وعالم جبران هو عالم الإنسان - الطبيعة، حيث يتلاقى الحس والعقل، الفطرة والثقافة، وحيث تسود الوحدة والانسجام والطمأنينة. والنموذج الإنساني الذي يشر به جبران هو الإنسان الأصلي الطبيعي، البسيط الذي يسلك بقواه كلها كوحدة منسجمة، ومن هنا يرفض الإنسان الذي فقد هذه الوحدة. ومن هذه الناحية يتلاقى في شخص جبران شاعران: قديم يحرّكننا بالطبيعة، بالحضور الحيّ، وحديث يحرّكننا بالأفكار والمثل.

والواقع أن جبران يصدر في نتاجه عن طرفين متناقضين: الواقع المحدود (المجنون) والمثال الذي لا ينتهي (النبّي). وما يتصر في الأخير هو الطرف الثاني، فالرؤيا الجبرانية قائمة على فكرة اللانتهى. وقد انعكست هذه الفكرة في مثالية غامضة لعلها السبب الأول الذي يجعل بعض الناس يتعلقون بجبران، وتجعل بعضهم الآخر، في الوقت نفسه، لا يستطيعون أن يقرأوه.

لكن تبقى أهمية جبران الأولى في أنه سلك طريقاً لم تعرفها الكتابة العربية، في أنه هدم الذاكرة وبنى الإشارة، فكان بذلك بداية. ولذلك، فإن المسألة الأخيرة في دراسته ليست الإلحاح على شكلية التعبير بقدر ما هي الإلحاح على نوعية هذه البداية. وجبران، من هذه

جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

الشرفة، لا يتحدد إلا بالطموح الكامن في نتاجه : إنه يتحدد بتفجراته لا ببناءاته. فهذه التفجرات لا توحى بتغيير أشكال التفكير والتعبير وحسب، وإنما توحى كذلك بتجديد الأسس ذاتها. فلم تعد الكتابة العربية، بدءاً منه، تتأمل ذاتها في المرايا اللفظية، بل أصبحت تنغمس في العذاب والبحث، والتطلع - ومن هنا امتلأت بالحيوية وأصبح القراء الذين كانوا يتغذون بالألفاظ يتغذون بقوة التجدد والتغيير.

أخيراً نستطيع أن نصف جبران بأنه، في آن، حديث وكلاسيكي، واقعي وصوفي، عذمي وثورى.

هو حديث من حيث أنه رأى الإنسان في حياته اليومية، وهبط في منحدراته، ومن حيث أنه يحاكي الطبيعة في لاوعيتها، وفي لامبالاتها الأخلاقية، وغياب الإرادة والاختيار عندها، ومن حيث أنه يتجه نحو القاعدة ويبدأ من الأسفل.

وهو كلاسيكي من حيث أنه رأى، كذلك، إلى الإنسان في ذروة الإنسانية، في كماله وقوته.

وهو واقعي لأنه ينتقد الواقع كما لم يفعل أحد من معاصريه، وصوفي لأنه يطمح إلى المجهول / الغيب اللامحدود، ويتجه إليه، فيما ينتقد الأشياء الواقعية، المحدودة، ويتجاوزها.

وهو عذمي لأنه يصرخ حتى التشاؤم، لكنه ثورى لأن تشاؤمه ذاته أول علامة على الثورة أو التجدد. إنه ينظر إلى الإنسان في طينه ووحله، لكن من أجل أن يخلق منه إنساناً آخر جديداً.

الارتداد / التنميط

- ١ -

لم يطرح «عصر النهضة»، (باستثناء جبران)، على مستوى النظام الثقافي الذي ساد، أي سؤال جديد حول مشكلية الإبداع الفني، وإنما كرر الأسئلة القديمة. لذلك لم يُعد النظر في الموروث، ولم يفهم معنى الحداثة. ومن هنا لم يترك وراءه ما يمكن التأسيس عليه، أدبيًا، اليوم. بل إنه «أحيا» ما كان يجب أن يظل «ميتًا».

ما المشكلية الأدبية السائدة بفعل «عصر النهضة»، وبدءاً منه؟ إنها مشكلية الارتداد / التنميط. فقد كانت «النهضة» عصر تنميط للأسئلة التقليدية ولأجوبتها. لم تكن عصر إنتاج يكتشف ويضيف، وإنما كانت عصر استعادة وتكرار، أي أنها «استهلكت» ما أنتجته العصور السابقة. وقد اقترن هذا التنميط الاستهلاكي للموروث، بتنميط استهلاكي، على مستوى الحياة اليومية، للمجلوب الأوروبي.

ومن هنا يتجلى لنا كيف أن «عصر النهضة» كان عصر انحطاط مزدوج: عودة آلية إلى الماضي، من جهة، ودخولاً آلياً في آلية الاستعمار من جهة ثانية. ولم تكن الفترة التي عقت الحرب العالمية الأولى إلا مناخاً لترسيخ التنميط الذي أشرنا إليه، بوجهيه

الثابت والمتحول

الاستهلاكيين. واليوم، يصل هذا التنميط، بفعل الهيمنة الإمبريالية الثقافية، الأميركية - الأوروبية، إلى درجة بالغة التعقيد. ذلك أن الثقافة التي تفرزها هذه الهيمنة تجدد في المجتمع العربي مرتكزات نفسية تؤثر في طريقة حياته وتفكيره، وفي أخلاقه وعاداته، بالإضافة إلى مرتكزاتها الاقتصادية والسياسية.

- ٢ -

تخلق هذه الثقافة رغبات تتطلب مقاومتها، في هذا العصر من التطلع إلى تحقيق الرغبات خصوصاً في المجتمعات النامية، كالمجتمع العربي، جهوداً خلاقية كبيرة. وهي بذلك تخلق تراتباً اجتماعياً جديداً يمّوه الفروق الطبقية، أي أنه يمّوه عناصر التحريك المغير. السيارة، البراد، الغاسلة الكهربائية... إلخ، هي في المجتمع العربي، وفي أكثر الحالات، مظهر امتياز، أكثر مما هي تلبية لحاجة ضرورية، نابعة من مستوى الإنتاج والفاعلية الإنتاجية. كأن الاستهلاك فيه، وهو الذي لم يخرج بعد من أساطير القبلية، يتحول إلى أسطورة قبلية جديدة، تصبح هي بدورها، أخلاقاً. من مظاهر هذه الأسطورة أن الأشياء المصنوعة لم تعد في وعي المستهلكين مرتبطة بوظيفة محددة، وإنما أصبحت تابعة لمتحول دائم هو منطق الرغبة التي لا تشبع.

وفي مناخ هذه الأسطورة تنشأ ثقافة تتمحور حول الظاهر والسطح والخارج، هي ثقافة الشيء المصنوع. وأخطر ما فيها أنها تعطي لما يُصنع مميزات وخصائص ما يُبدع. فهي تعدّ القصيدة، مثلاً، أو اللوحة شيئاً يستخدم للفائدة العملية المباشرة، تماماً كالكرسي أو الإعلان أو الدولار. إنها ثقافة تتضمن نهاية الإيجاء، ونهاية التطلع إلى ما هو أسمى. إنها الثقافة القائمة على الذرائعية، نظرة وممارسة.

الارتداد/ التمييط

من هنا، تخلق هذه الثقافة في المجتمع العربي مناخاً حياتياً بلا ثقافة. إنها لا تخلق له أبعاداً أرقى للفن، أو اتجاهات أعمق للفلسفة والفكر، أو صورة أغنى للإنسان. إن ما تخلق هو، على العكس، مزيد من الذرائعية التي تضحّي بالبعد الجمالي للأشياء في سبيل بعدها التطبيقي. وهذه الذرائعية، أي هذه اللاتقافة، أصبحت عقيدة: تقديس التكنولوجيا والاستسلام حتى الانبهار للمادية الحياتية في أدنى أشكالها ابتدالاً. وتخلق هذه العقيدة جنة من نوع آخر على الأرض، هي جنة الاستهلاك.

- ٣ -

إذا كانت حيوية المجتمع تقاس بطاقته على الإبداع، وممارسته الفعل الإبداعي، فإن المجتمع الذي لا يمارس هذا الفعل يظل، بالضرورة، تابعاً، سواء للسلفية حيث يعوض بالذكري والاستعادة عن الممارسة الحية، أو للاقتباسية، حيث يعوّض عما يعجز عن إبداعه، بما يقدر على أخذه من الخارج. وتلك هي الثقافة العربية السائدة على مستوى المؤسسات: إما أنها تحيي من الماضي، وإما أنها تحيي من الخارج. هي، من الناحية الأولى، نسخ يمحو الحاضر، وهي من الناحية الثانية تقليد يمحو الشخصية. كأنها في الحالين عقل مستعار، وحياة مستعارة. هكذا يبدو أن المجتمع العربي يكاد أن يتحول إلى مصبّ يتلقف السيول من الجهات الأربع. وهي سيول أقوى من قدرة واقعه الراهن على الهضم والتمثل والتكيف. وتبدو بعض الأقاليم العربية متخمة حتى أنها تكاد لا تميز بين الجسد وما حوله. وتبدو الحياة فيها أنها تتحول إلى دُمى من الأشكال والألفاظ لا يربطها بالكائن أو الطبيعة أي رباط متين. وتبدو الثقافة فيها أنها تتحول إلى شاشة

الثابت والمنحول

وإعلان، إلى غبار جنسي - إيروسي، إلى حصة ملساء تتدحرج في منحدر التاريخ، إلى ثقافة أمحاء وشتات نحو قبر التاريخ، ولا يغير من هول هذه الحقيقة شيئاً، أن يكون هذا القبر من الذهب الأسود أو من الذهب الأصفر.

- ٤ -

صحيح أن المجتمع العربي «ينمو». لكن نموه تقدم على السطح، يقابله تراجع في العمق. وهذا التقدم على السطح يتجه إلى أن يتقلص في شهوة الكسب. والفقر هنا لا ينشأ من الفقر، بل من الغنى. معظم الأنحاء العربية غنية إلى درجة الفقر. إنها مليئة بدوامات تستقطب الثروة، تاركة إزاءها دوامات تستقطب الفقر. وليس في هذه الأنحاء، حتى الآن، ما يشير إلى أنها تخطط لتتجاوز السطح إلى العمق، واللحظة العابرة إلى المستقبل. هكذا تتحول الحياة فيها إلى سوق سلعية وإنشاء لفظي. وتصبح السلع والألفاظ «مجتمعة» آخر، له نظامه وقوانينه، وله فكره وأخلاقه وعاداته. ولئن كانت الفاعلية السياسية مشروطة بالفاعلية الثقافية، فإن الإطار الجغرافي نفسه واللغة ذاتها لم يعودا عاملين نهائين في استقلال شعب ما، وفي تميزه ثقافياً أو حضارياً. فهذان نهائيان بقدر ما يحتضنان من قيم الثقافة الإبداعية ومن التطلعات الخاصة، الفريدة، الأصيلة. فمناعة الشعب تضعف تبعاً لضعف مناعته الثقافية. لهذا تبدو الثقافة، اليوم، في عصر السياسات الكبرى، أكثر الأسلحة مقاومة وفعالية.

إننا نقوم مراحل التاريخ في الشعوب، استناداً إلى غناها أو فقرها في الإبداع الثقافي - الحضاري. ونصف بالانحطاط عصوراً كاملة، بسبب فقرها الإبداعي. ولذلك، فإن المراحل التي تتميز في حياة

الارتداد/ التنميط

الشعب بغياب ثقافي، إنما تتميز أيضاً بغياب سياسي. فالشعب الذي لا يملك حضوراً ثقافياً خلاقاً، لا يمكن أن يكون له حضور سياسي خلاق. فلا سياسة عظيمة، دون ثقافة عظيمة.

هذه الصلة الجوهرية بين السياسة والثقافة هي ما يجب أن نشدد عليه في المجتمع العربي. ذلك أن انعدام هذه الصلة لا يقصيه عن المشاركة الحية في بناء الحضارة وحسب، وإنما يقوده كذلك إلى مزيد من التآكل والتفتت في الداخل، عدا أنه يبقيه تابعاً خاضعاً، في مدار الخارج.

- ٥ -

دائماً، كان في المجتمع العربي صراع بين ثقافة السطح وثقافة العمق، ثقافة الاستهلاك وثقافة الإبداع، ثقافة المتاجرة وثقافة المغامرة. الأولى تجمع وتكدر، وتقوّم الأشياء لذاتها وبذاتها. والثانية تفجر وتغيّر وتتخطى، وترى الأشياء رمزاً لما هو أعمق وأسمى. الأولى ثقافة التجار، والثانية ثقافة استبصار. وقد ارتبطت الأولى دائماً بالطبقات المسيطرة ومؤسساتها، وارتبطت الثانية دائماً بالطبقات الفقيرة، المحرومة. كان شعراء الرافض، مثلاً، بدءاً من الصعاليك يحاولون تحطيم القشرة السائدة في ثقافة المجتمع الجاهلي، ويقتلعون الأشياء والأفكار من أطرها الجامدة، من دلالاتها المرتبطة بالطبقات المسيطرة، ويكشفون عن مسار آخر، يتيح لهم إعادة تنظيمها في نسق جديد، يلغي المنظور الاستهلاكي، أي المستوى التكراري للحياة والعالم، ويحل محله منظور الاستبصار، أي المستوى الإبداعي التغييري. كذلك كانت الحركات الثورية التي لم تهدأ طول القرون الهجرية الثلاثة الأولى، والحركات الجذرية الأخرى، العقلانية، فكرياً وفلسفة وعلماً،

الثابت والمتحول

والاستبطانية - فناً وتصوّفاً. كان نتاج هؤلاء جميعاً يتأسس على النظر إلى العالم، عُمُيقاً، وينهض في وجه ثقافة الطبقات المسيطرة، التي تتأسس على النظر إلى العالم، سطحيّاً.

غير أن الثقافة التي ورثها المجتمع العربي من «عصر النهضة» هي، بعامة، ثقافة قبول وتكيف. أو هي، بمعنى آخر، ثقافة استهلاك تسيطر عليها قيم التبادل السلعي. إن معظم الأجهزة الإيديولوجية في المجتمع العربي وما يتصل بها أو يتفرع عنها من المؤسسات، إنما تنتج ثقافة الاستهلاك، وتبشر بها، وتعمّمها. وبما أن الإنتاج لا ينتج الثروة وحسب، وإنما ينتج كذلك من يستهلكها، فإن هذه الأجهزة جاهدة في تحويل العرب إلى مجرد مستهلكين. بل إن الاستهلاك يكاد أن يصبح نوعاً من القانون أو المعيار الأخلاقي المكنون داخل الشيء/السلعة. هكذا تنشأ بين العربي والسلعة علاقة غائبة تكاد أن تكون امتداداً أو بعداً مادياً لعلاقته الغائبة مع الغيب، وفي هذا تبدو استلابية الثقافة السائدة نظرة وممارسة.

لا تتجلى استلابية الثقافة العربية السائدة في طابعها الاستهلاكي وحسب، وإنما تتجلى أيضاً في تبعيتها لنمط الثقافة الرأسمالية الصناعية. وهي تبعية غير مرئية أحياناً، تمورها أقنعة إيديولوجية مختلفة. إن النقيض الرأسمالي الكولونيالي، على الصعيد السياسي، يبدو هنا، على الصعيد الثقافي، نموذجاً صديقاً.

إذا أضفنا إلى هذين الاستلابين استلاباً آخر ناتجاً عن سيطرة الإيديولوجية السلفية، الارتدادية التلقينية، يتضح لنا أن المجتمع العربي مثل حيّ، بين المجتمعات المماثلة، على وجود الإنسان خارج ذاته، ركاماً أو رقماً. وفي مثل هذا الوجود يتحول الإنسان إلى شيء،

الارتداد / التنميط

إلى قيمة تبادلية كالسلعة. ومعنى ذلك أن الثقافة العربية السائدة لا تعلم استهلاك الأشياء وحسب، وإنما تعلم كذلك استهلاك الإنسان.

- ٦ -

ما مقياس وجود الفرد بالنسبة إلى هذه الثقافة؟ إنه المقياس التالي: أنا أخضع، إذن أنا موجود. تقول للفرد في المجتمع الصناعي المتقدم: أدخل في نظام الآلة السائد، تعيش هائناً. وتقول له في مجتمع متخلف كالمجتمع العربي: أدخل في نظام السياسة السائد تعيش هائناً. والنتيجة واحدة: تجريد الفرد من إنسانيته، وتحويله إلى شيء. هذه الثقافة هي فن التجميد في عصر الحركة. وفي هذا تكمن بعض الأسباب العميقة التي تجعل من أشكال التقدم المادي في المجتمع العربي، والتي يزهو بعضنا بنموها السريع المطرد، أشكالاً لاستنفاد طاقته الإبداعية. خصوصاً أن أكثرية العرب الساحقة لا تقرأ ولا تكتب، وأن مشكلاتهم الحيوية كالعمل والسكن والصحة وغيرها ما تزال دون حل، وأنهم يحيون خارج الممارسة الحية للكشوف العلمية وتطبيقاتها التكنولوجية التي يحققها العقل الإنساني الحديث. وهكذا تعكس هذه الأشكال المادية من التقدم، دلائل تخلف أكثر عمقاً، ذلك أنها استهلاك محض في حركة من التقليد المحض.

هذا كله يعني أن التغير السياسي في المجتمع العربي لم يعد وحده كافياً، وإنما يلزمه التغير الثقافي الشامل.

- ٧ -

- «كيف تنظر إلى ثقافة الجمهور العربي كما هي، اليوم؟» سألني، مستطرداً، في أثناء كلامنا على مسألة العلاقة بين العربي والنظام الثقافي السائد.

الثابت والمتحوّل

قلت له :

- إن البحث في هذا الموضوع ، لكي يكون دقيقاً ومفيداً لا بدّ من أن يكون مستنداً إلى دراسات اجتماعية ونفسية وسياسية للجمهور العربي، أي إلى دراسته العربي في حياته اليومية ، وهذا ليس متوافراً كما ينبغي .

- لم أقصد أن أذهب إلى هذا الحد في البحث . . .

- إذن ، يمكن أن نقصر حديثنا على هذه الثقافة، كما تتطور وكما تعاش في الحياة اليومية، مستندين إلى بعض ظواهرها ووسائلها الأكثر حضوراً وفاعلية والأكثر سيطرة، والتي تفعل بشكلٍ حيٍّ مباشر .

- هذا ما قصدته. وربما وصلنا، انطلاقاً من ذلك، إلى دلائل تفيدنا كثيراً في الكشف عن آلية هذه الثقافة، وعن أبعادها وتتيح لنا أن نقومها، موضوعياً.

- يبدو لي أن الجمهور العربي يأخذ ثقافته، اليوم، عبر ثلاث وسائل أساسية (تتحول هي ذاتها، شيئاً فشيئاً، إلى غايات)، وهي :

١ - الرياضة.

٢ - الفيلم - الصورة، (سينما، تلفزيون، مجلة مصورة).

٣ - الإذاعة (الأغنية، على الأخص). والوسيلتان الأخيرتان هما اللتان تحركان أكبر المجموعات الجماهيرية نحو الاستمتاع الذهني، أي نحو التثقيف الذي يتم في أوقات الفراغ من جهة، وفي المدار غير العملي من جهة ثانية .

- أظن أن من الأفضل أن نحصر نقاشنا في الوسيلتين الأخيرتين،

الارتداد/ التنميط

ذلك أن للرياضة وضعاً خاصاً. فكيف تفهم، من وجهة نظرك الخاصة الثقافة الجماهيرية التي تصل إلى الجمهور العربي، عبر هاتين الوسيلتين؟

- إذا أردنا أن نفهم نتاجاً ما، فلا بد أن نعرف من ينتجه. ذلك أن هذه الثقافة الجماهيرية تخضع لقوانين السوق، ولمقاييس الإنتاج، فهي شكل من أشكال النتاج - البضاعة. «النجوم» مثلاً، هم، بحصر المعنى «نجوم»: أعني قوى تتحرك بجاذبية ما. هذه الجاذبية هي الإنتاج وآلية الإنتاج. و«منتجو» هذه النجوم، وبالتالي «مديروها» و«محركوها» و«موزعوها»، هم الذين يحددون محتوى الفيلم (أو الأغنية) وهم الذين يسيطرون، تبعاً لذلك، على إيديولوجيته.

- أكيد أن هذا يساعد كثيراً في فهم هذه الثقافة. فكيف تحدّد المنحى العميق، لهذه الثقافة التي تنقل عبر الفيلم - الصورة - الأغنية، بشكل عام.

- يبدو لي أن هذا المنحى يقوم جوهرياً على جعل الجمهور ينسى وضعه كمستغلّ وذلك عن طريق إغراقه في عالم تخيّل أو استيهامي، ينتهي فيه كل شيء نهاية سعيدة، وتنتصر فيه دائماً قوى «الخير» على قوى «الشر». ومعنى ذلك أن هذه الثقافة تبسّطية، تعليمية، وأنها ثقافة أجوبة جاهزة، وأنها لا تدفع الجمهور إلى أن يقلق ويسأل وإغما تدفعه على العكس، إلى مزيد من الطمأنينة الخائفة: إنها تخدير آخر.

هكذا يبدو الجمهور العربي، في منظور هذه الثقافة، أنه حشد عددي، تتمثل أهميته، بالنسبة إلى منتجها، في كونه طاقة استهلاكية، يستهلك استسلامه لوهم الطمأنينة، أي استسلامه لآلة الثقافية التي تقلل له هذا الوهم وتؤكدده، ويبدو أنه يريد أن يتخلّى عن القوة التي

الثابت والمتحوّل

تميز الإنسان، نوعياً، ألا وهي طرح الأسئلة. فالثقافة الحقيقية تكمن في القدرة على التساؤل لا في الاستسلام للأجوبة الجاهزة.

- لكن هذه الثقافة ناجحة، إذا قسنا النجاح بمدى تجاوب الجماهير.

- طبعاً، ناجحة. لكن النجاح هنا، بضاعي. إنه نجاح السلعة التي تربي الرغبة في الخدر، وتعمم الجاهز المباشر، وليس نجاح العقل الذي يبحث ويسأل ويتجاوز.

وربما كان لهذه الثقافة بعض «الفوائد» على المستوى النفسي. فهي تنجح في توحيد الجمهور، خيالياً، ذلك أنها تنطق بما في نفسه، وتغريه بأن يبقى كما هو، لكن نتائجها خطيرة جداً، ذلك أنها تغريب كامل للجمهور.

- مثلاً؟

- إنها أولاً تجعل الجمهور يتحرك ضمن حياة عابرة كالحادث ذاته، كالصورة ذاتها. فمحور هذه الثقافة هو اليومي، العابر وهو الزيّ.

وهي تعمم مناخاً فنياً وسطيّاً، ومبتذلاً في معظم الأحيان، وانسجامياً بشكلٍ كامل.

وهي استهلاك محض، أي أنها أخيراً لا تبني الإنسان ولا تخلق وعياً، ولا تفتح أفقاً.

أضف إلى ذلك أنها تنجح في التشكيك بالثقافة الخلاقة، وتنجح في إلغاء الإبداع ومقتضياته، إنها مع هذا كله، تظل تابعة لثقافة الطبقة المسيطرة وخاضعة لأشكال سيطرتها الثقافية.

أحب هنا أن أستطرد، فأشير إلى ثلاثة أمور:

الارتداد/ التنميط

الأول، هو أن الوسيلة الحاسمة في تثقيف الجماهير، اليوم، إنما هي آلة محدثة، أي أنها ليست استمراراً للقديم. بتعبير آخر: ليست جزءاً من الثقافة الموروثة.

الثاني، هو أن هذه الوسيلة لا تقوم على الكلمة، أي أنها تتخلى عن الطاقة الأولى في الإبداع الثقافي العربي.

الثالث، هو أن دور الكتاب، على هذا المستوى الجماهيري، يتضاءل وكل شيء يشير إلى أنه يصبح، شيئاً فشيئاً، في مرتبة ثانوية جداً.

- ألا تعتقد معي أن هذه الثقافة الجماهيرية التي تصفها هذا الوصف الذي أوافقك عليه تماماً، هي التي تكاد أن تحدد مع ذلك ثقافة المجتمع العربي؟

- أعتقد. خصوصاً أن الكلمة، كما أشرت، تتراجع يوماً بعد يوم، لا على المستوى الإبداعي وحسب، وإنما تتراجع أيضاً كأداة، تاركة مكانها لأدوات أخرى أهمها الصورة.

- هل تعتقد أن هذه الثقافة قادرة أن تغير الشروط الحياتية - العقلية للجمهور العربي، أن تسهم في صنع تاريخ جديد؟

- كلاً. ذلك أنها تحديداً، ثقافة انجراف وراء حركة التاريخ، وراء الزيّ والحدث.

- هل يعني ذلك أن علينا أن نلتمس الخلق أو التغير في غير هذه الثقافة؟ هل يعني ذلك أن الثقافة غير الجماهيرية - بالمعنى السائد - هي وحدها الخلافة؟ وأنها، وحدها، الرصيد الحضاري للشعب وأن المعاني والقيم تنبثق منها، هي وحدها؟

الثالث والمتحوّل

- هذه أسئلة مهمة جداً. أريد أن أفيد من مناسبة طرحها، لأشير إلى بضع قضايا - أسئلة، تتصل بها.

أولاً، يجب أن نعيد النظر أساسياً بفكرة الإيصال، فليس الإيصال بذاته مهماً. المهم هو: ماذا نوصل؟ وكيف؟

ثانياً، إن الثقافة الجماهيرية، كما هي سائدة اليوم في المجتمع العربي، عامل أساسي في تغريب الجمهور، عن ذاته وعن عمله.

ثالثاً، الثقافة الإبداعية شبه غائبة.

- ما النتيجة؟ كأنك تقول إن المجتمع العربي، اليوم، يعيش بلا ثقافة حقيقية، خصوصاً أن الكتاب، كما تقول، يصبح شيئاً فشيئاً ذا دور ثانوي، بتأثير من سيطرة الثقافة السمعية - البصرية. ما الدلالة التي نستخلصها من ذلك؟

- الثقافة السمعية - البصرية في البلدان المتقدمة تطور طبيعي لوضع مشبع بالكتاب، أي بثقافة الكلمة. وإشباع الأذن والعين هنا يردف إشباع الفكر، ويُغنيه وينوّعه.

لكن هذه الثقافة تغزو المجتمع العربي وهو في عزلة عن البحث العقلي وآفاقه، وفي عزلة عن ثقافة اللغة والكتاب. نصف سكانه خارج العمل والفكر الخلاقين، لمجرد كونهم نساء. أكثر من نصف سكانه خارج العمل والفكر الخلاقين، أيضاً، لأنهم لا يقرأون ولا يكتبون. ومعظم سكانه الذين يُسرّ لهم أن يقرأوا ويكتبوا ليسوا إلا مجموعة من حملة الشهادات وناقلي المعلومات. فالمجتمع العربي لا يزال يعيش في عصر ماضٍ، لا بفكره وحسب، وإنما بتطلّعه أيضاً. ولذلك

الارتداد/ التميظ

ليس له، اليوم، أي دور إبداعى فى الرؤيا الإنسانية التى ترسم أبعاد العالم الجديد.

- إن سيطرة الثقافة السمعية - البصرية فى مجتمع هذا شأنه تعنى مزيداً من السير فى اتجاه القضاء على الكتاب، والابتعاد عن القراءة. فليست هذه الثقافة عندنا إلا محاربة للأمية بنوع آخر من الأمية. وفى حين تقييم بين الإنسان والتأمل العقلى، حواجز وسدوداً، فإنها تحيل الثقافة إلى استهلاك مباشر - فى مستوى الصورة الفوتوغرافية والأغنية.

نضيف إلى ذلك أن الإنسان كان يتميز عن الحيوان، فى نظر الأقدمين، بالنطق، لكن الإنسان لم يعد يتميز عن الحيوان أو عن الآلة، بمجرد استخدام اللغة. فلا بد له، من أجل هذا التمييز، أن يستخدم اللغة كمنظومة رمزية. الآلات الألكترونية، مثلاً، تغنى عن بعض الوسائل الفكرية لكنها لا تغنى عن الفكر. قد تحجب عن كل سؤال، لكنها لا تستطيع أن تقرأ، ولا أن تطرح سؤالاً واحداً. والحاسبة الألكترونية أكثر دقة من الإنسان، أو أقل عرضة للخطأ. وذاكرة الدماغ الألكترونى أقوى من ذاكرته. هذا كله يؤكد أن الإنسان أخذ فى التميز عن الحيوان والآلة بشيء خاص به، وحده، هو القراءة - وممارسة اللغة كمنظومة رمزية. الحيوان يرى العالم. الآلة تعكسه. الإنسان لا يرى وحسب، لا يعكس وحسب، وإنما يقرأ ويغير، أيضاً.

كنا نقول مع أرسطو: «الإنسان حيوان ناطق» أما اليوم فعلىنا أن نعرفه بقولنا: «الإنسان حيوان يسأل».

- هل هذا الواقع الذى نتحدث عنه هو الذى يدفعك إلى القول إن المجتمع العربى، اليوم، يعيش بلا ثقافة حقيقية؟

الثابت والمتحول

- أعني بهذا القول إن صورة الثقافة العربية السائدة في المجتمع العربي والتي أخذها مباشرة عن «عصر النهضة»، إنما هي صورة بوجهين: الأول يشير إلى أن العرب شعب لا يقدر أن يعيش وأن يفكر إلا بموروثه وبقوة هذا الموروث، والثاني يشير إلى أن العرب شعب لا يقدر أن يعيش إلا بإبداع الشعوب الأخرى.

الوجه الأول يؤكد على أن الثقافة ذاكرة وتذكر. ويؤكد الوجه الثاني على أن ما صحَّ عند غيرنا، يصحَّ عندنا. فالشعب العربي، في هذا المنظور، محاصر بين فعلين: يرث أو يقتبس. وهو منظور يعني أن هذا الشعب ليس حياً في الحاضر، وليس له مكان في المستقبل. فذاته الحية ليست له: إما أنها ضائعة في ما لم يعد موجوداً، وإما أنها ضائعة في ذوات أجنبية عنه.

- هل تجد حلاً لهذا الوضع؟

- قبل الحل أو البحث عنه، يجب أن نعي المشكلة ويجب أولاً أن نقر بوجودها. أنت، مثلاً، في أحاديث دارت بيننا، قلت إن المجتمع العربي تجاوز هذه المشكلة، وبخاصة، ما اتصل منها بالموروث. وهذا قول باطل أساساً، كما يبدو لي. فأن يكون المثقفون العرب اليوم تجاوزوا مسألة الموروث والبحث فيه، أمر يعني شيئين متلازمين: الأول هو أنهم أعادوا النظر في هذا الموروث، بعد أن أحاطوا به، فنقدوه وقوموه. والثاني هو أنهم أبدعوا ثقافة جديدة، وقيماً ثقافية جديدة. وهذا مما لا يحدث إلا بالثورة الشاملة، وعلى مدى طويل. فهل ترى أن ذلك حاصل اليوم حقاً؟

- ماذا تعني لك مسألة إعادة النظر في الموروث؟

- لنلاحظ أولاً أن الأجهزة الإيديولوجية للنظام الثقافي العربي

الارتداد/ التنميط

السائد (العائلة، المدرسة، الجامعة... إلخ) تحوّل الموروث أو التراث إلى قوة لترسيخ هذا النظام، واستمراره، عبر استمرارية الماضي. وتبعاً لذلك، يمكن وصفها بأنها قوة مادية. ومن هنا يتأكد النظر إلى التراث بوصفه مشكلة أساسية من مشكلات الثقافة العربية، نظرياً وعملياً.

وفي هذا المنظور، يبطل قول القائل: إن الماضي انتهى، أو أنه لم يعد فعالاً، أو أنه ليس مشكلة. خصوصاً أن تحويل التراث إلى قوة إيديولوجية توجه الحاضر، يرتبط بموقف تقويي - أخلاقي: لا يكون العربي عربياً إلا بقدر إيمانه وارتباطه بترائه، كما تفهمه هذه الأجهزة الإيديولوجية السائدة، وتعلّمه.

استناداً إلى ما تقدم أود التأكيد على النقاط التالية:

أولاً: لا بد للمطلعية من أن تنقد أشكال الوعي الغيبي الذي يعرقل نمو الوعي من جهة ويشارك، من جهة ثانية، في ترسيخ الثقافة الماضوية واستمرارها. ولا بدّ لها من أن تمارس هذا النقد، بين الطبقات المسحوقة على الأخص، ذلك أن هذه الطبقات لا تنتج وعيها الخاص بها إلا بالممارسة، والنضال الإيديولوجي جزء أساسي من هذه الممارسة. ويعني هذا النضال محاربة الإيديولوجية السائدة التي تعمل بمفوماتها عن التراث والسلفية للحيلولة دون أن تنتج هذه الطبقات وعيها التغييري الخاص.

ومن هنا يبدو أن التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب، وإنما هو أيضاً مشكلة سياسية واجتماعية. وتبدو، تبعاً لذلك، أهمية النقد وضرورته - نقد الثقافة التقليدية السائدة، ونقد مفوماتها، خصوصاً مفوماتها للتراث، وللماضي بشكل عام.

ثانياً، أول ما يجب نقده هو مفهوم التراث نفسه فهو عدا أنه

الثابت والمتحول

غامض، ترى الثقافة التقليدية السائدة أنه بمثابة جوهر أو أصل لكل نتاج لاحق. وفي تقديري أنه لا يصح النظر إلى التراث إلا في منظور الصراعات الثقافية والاجتماعية التي شكلت التاريخ العربي. وفي هذا المنظور لا يصح أن نقول إن هناك تراثاً واحداً، وإنما هناك نتاج ثقافي معين، يرتبط بنظام معين، في مرحلة تاريخية معينة. وعلى هذا، فإن ما نسميه تراثاً ليس إلا مجموعة من النتاجات الثقافية - التاريخية التي تتباين حتى درجة التناقض. لذلك لا يصح البحث في التراث بوصفه أصلاً أو جوهرًا أو كلاً، وإنما ينبغي البحث في نتاج ثقافي محدد، في مرحلة تاريخية محددة. واستناداً إلى هذا البحث، يتحدد الموقف.

هناك حتى ضمن المرحلة التاريخية الواحدة، مستويات وأنواع للنتاج الثقافي، لا يجوز أن توضع على مائدة واحدة في صحن واحد. البحث في الفقه مثلاً غيره في الشعر أو في الفلسفة. والبحث في هذه غيره في الفن المعماري أو الموسيقى.

ثالثاً، في هذا الضوء لا يعود هناك مسوغ علمي لمثل هذا السؤال: ما موقفك من التراث؟ أو لمثل هذا السؤال: ما علاقتك به؟ السؤال الصحيح في هذا الصدد هو: ما موقفك مثلاً، من هذا الفيلسوف؟ أو كيف تحدد علاقتك بذلك الشاعر؟

حتى حين يتعاطف الفكر التقدمي المعاصر، كردّة فعل على الفكر التقليدي، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصفها بأنها متقدمة، بالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائداً آنذاك أو مناهضة لها، فإن تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن أن تكون ملزمة للفكر التقدمي، نظرياً أو عملياً. فهي ليست أكثر من شاهد تاريخي على وعي طبقات أو جماعات صارعت من أجل تقدم المجتمع،

الارتداد/ التنميط

وأنتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعبّر عنه . فما قيل وعمل في الماضي، في مجال الثقافة، ليس شأنًا مطلقاً يجب تكراره والإيمان به، وإنما هو نتاج تاريخي، أي نتاج يتجاوزه التاريخ من حيث أنه تعبير عن تجربة محددة لا تتكرر، في مرحلة لا تتكرر.

هكذا يتضح أن طرح قضية الارتباط بالتراث إنما تقوم به الفئات الوارثة المسيطرة، موحدة بذلك، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام، وذلك من أجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها. والخطأ هنا، أي خطأ الفكر التقدمي، هو في أنه ينزلق إلى أرضية هذه الفئات ويتبنّى مقولاتها في كل ما يتصل بمشكلات التراث.

رابعاً، أود أن آخذ من الشعر مثلاً يوضح مدى العبثية في مسألة الارتباط بالتراث أو العلاقة به، ذلك أن الشعر هو ميدان اهتمامي المباشر، وهو من التراث الجانب الأكثر حضوراً.

ما معنى أن يقال عن شاعر عربي معاصر إنه خارج على التراث؟ معناه أولاً أن هذا القول حكم من الثقافة التقليدية السائدة، أي من النظام السائد. ومعناه ثانياً أن هذا الشاعر يفسد الوحدة بين السيادة على النظام والسيادة على الكلام، أي أنه يخلخل سيطرة النظام القائم وسيطرة ثقافته، ومعناه ثالثاً أن هذا القول إدانة سياسية، وليس تقويماً شعرياً.

- إذا سئلت الآن: كيف تحدّد علاقتك، أنت الشاعر الحديث «بترائك» الشعري العربي؟ فكيف تجيب؟

- أجيب أولاً: لا معنى لهذا السؤال - ذلك أنني لا أستطيع أن أحدد علاقتي مع شيء غائم غير محدد، وإنما أحدها مع شاعر معين: وأجيب، ثانياً بتساؤل: ماذا تعني العلاقة، هنا.

الثابت والمتحول

إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الثقافة السائدة، فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مؤتلفاً مع «تراثي»، أي أن لا آتي بأي شيء إذا لم يكن أسلافي من الشعراء عرفوه ومارسوه وأقرّوه.

أما إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الرؤيا الإبداعية، فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مختلفاً عن أسلافي من الشعراء. بل أكثر: قد تكون علاقتي بسوفوكليس أو شكسبير أو رامبو أو ماياكوفسكي أو لوركا أعمق من علاقتي بأيّ شاعر عربي قديم، دون أن يعني ذلك أنني خارج على التراث الشعري العربي. فالشاعر العربي الحديث قد يبدع ما يتنافى، شكلاً ومضموناً، مع ما أبدعه أسلافه، ويظل إبداعه، مع ذلك، عربياً. بل أكثر: لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقاً إلا إذا اختلف عن أسلافه. فكل إبداع اختلاف. ومن هذه الزاوية يمكن القول: ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غريباً عن التراث، بل إن الشاعر لا يتأصل في لغته الموروثة إلا إذا كان، بمعنى ما، غريباً فيها.

لكن هذا لا يعني أن ينفي شعر أسلافه، أو أنه يكتب، بالضرورة، أفضل مما كتبوا. بل يعني أنه يعبر عن تجربته الخاصة المغايرة في مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة. ولهذا، فإن عالمه الشعري، مغاير، بالضرورة.

الشعر، في هذا المنظور سلسلة انبثاقات أو مفاجآت، وليس خيطاً واحداً يستمر باللون ذاته والنسيج ذاته. وتبعاً لذلك، يصبح القول إن المشكلة التي تواجه المبدعين العرب هي أن يتتجوا ما يختلف. وهذا هو مدار المشكلية الإبداعية التي لم يفهمها «عصر النهضة».

الارتداد / شكلانية الإيصال

- ١ -

لا يقتصر الارتداد إلى الأصل على النظر إليه بوصفه كاملاً، من حيث هو نظرة وموقف، وإنما يشمل أيضاً النظر إليه بوصفه كاملاً من حيث هو بنية وتعبير. لا بد، إذن، من احتذاء طريقة التعبير، القديمة، أي من احتذاء الطريقة التي تواصل بها الشاعر القديم مع الآخر. هذا الاحتذاء هو ما أسميه بشكلانية الإيصال، من حيث أنه يبالغ في تحديد شكل معين للإيصال، وينظر إلى الآخر، من حيث هو شكل خارجي - أي من حيث هو إناء يتلقى ماء «المعرفة».

تشكل مسألة التعبير والاتصال الشعريين أو مسألة العلاقة بين المبدع والمتلقي، في التراث النقدي العربي، مداراً للجدل منذ أكثر من ثلاثة عشر قرناً. فقد بدأت هذه المسألة تظهر في النقد العربي مع ظهور الإسلام.

كان الإسلام رؤياً جديدة للكون ونظماً جديداً للحياة، أي أنه لم يكن استمراراً «للقديم»، للجاهلية العربية، بل كان انفصلاً عنها. لكن على الرغم من أنه كان تأسيساً جديداً لبنى اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية تغاير البنى الجاهلية، فقد احتفظ بالشكل الشعري

الثابت والمتحول

الجاهلي، طريقةً للتعبير الشعري. وهكذا كان الإسلام انقطاعاً عن الجاهلية، على صعيد النظر أو المضمون، واستمراراً على صعيد الشكل أو التعبير.

هذا الموقف يطرح عدداً من التساؤلات: هل كان نبي الإسلام للشكل الجاهلي عائداً إلى أنه يعبر التعبير الأكمل عن شخصية العربي، اللغوية والذهنية، بحيث استحال تغييره حتى على الإسلام ذاته؟ هل هو عائداً إلى كونه نموذجاً بيانياً كاملاً اكتسب، بفضل الخبرات الطويلة المتراكمة، خاصية الثبات والإطلاق حتى أصبح شكلاً موجوداً بذاته، منفصلاً، ومستقلاً؟ أم لعله يعود إلى حرص الإسلام على الاتصال - إذ أدرك أن الشكل الشعري الجاهلي بنية لغوية - تعبيرية يفعل بها العربي، ويفهمها بسهولة الحياة اليومية ذاتها، فتبنى الشكل لكي يكون أداة وواسطة تنقل «المضمون الإسلامي» الجديد؟ أم لعله يعود إلى أن الإسلام من حيث هو نظرة للثقافة، وللكون بعامة، يفصل بين الذات والموضوع، الإنسان والطبيعة، اللغة والشيء، الشكل والمضمون، وهكذا صارت «حياة» العربي إسلامية، أما «روحه» فبقيت جاهلية؟

أثير هذه التساؤلات لأشير إلى أن لمسألة التعبير والاتصال جذوراً قديمة في التراث العربي، وإلى أنها بالتالي مسألة لا تحتاج إلى الدراسات الجمالية وحسب، وإنما تحتاج كذلك إلى دراسات نفسية واجتماعية.

الثابت، تاريخياً، هو أن الشاعر المسلم أفصح عن إيديولوجيته الإسلامية بالشكل الجاهلي. فقد حارب الجاهلية بأسلوب التعبير الذي ابتكرته الجاهلية نفسها. وعبر عن الصراع من أجل انتصار الدين بالطريقة الفنية ذاتها التي كان يعبر بها الشاعر الجاهلي عن انتصار قبيلته في صراعها مع القبائل الأخرى. وامتدح النبي والخلفاء بالطرق الفنية

الارتداد / شكلانية الإيصال

ذاتها التي كان شعراء الجاهلية يمتدحون بها الملوك والأمراء، أو قادة القبائل.

وقد أدى هذا الموقف الإسلامي من الشعر إلى نتائج كثيرة أذكر منها ما يتصل بموضوعنا:

١ - الفصل بين «الشكل» و«المضمون». الشكل وعاء حيادي، قائم بذاته، موجود سلفاً، هو الشكل الجاهلي. والمضمون هو الإسلام، بقيمه وموحياته.

٢ - ليس الشكل بالنسبة إلى الشاعر، في الرؤيا الإسلامية، هو وحده الموجود مسبقاً، بل «المضمون» هو كذلك موجود مسبقاً.

٣ - إذا كان الشاعر يرث «شكله» و«مضمونه» فإن ما يطلب منه هو أن يصوغ ويؤلف، وأن يحسن الصياغة والمؤالفة، وليس أن يبدع: فالله أبدع له المضمون (العقيدة الإسلامية)، والتاريخ العريق، لغة وشعراً، أبدع له الشكل. فمن أين له هو أن يبدع ما يفوقهما؟ إن مهمته هي في أن يأخذ ما أعطي له، وأن يجيد في محاكاته واستعادته. فهو لا يبدع بل ينسخ ويصوغ.

٤ - الشعر في الجاهلية فاعلية أولى، في مستوى العمل والحلم والدين، أي في مستوى الطبيعة والغريزة. فهو حدس أساسي في المعرفة، بل هو الحدس الأكسل. غير أن النبوة، في الإسلام، هي الحدس الوحيد، والمعرفة كلها تصدر عن هذا الحدس وهكذا حلت النبوة محل الشعر، وتراجع الشعر إلى مستوى الفاعلية الثانية. صار أداة لخدمة الدين، ينشره ويدافع عنه ويمجّده. وهذا يعني أن الإسلام ألغى الشعر من حيث أنه مصدر للمعرفة، أو من حيث أنه طريقة

الثابت والمتحول

أصلية في استيطان العالم والكشف عنه ومعرفته، وأثبتته أداة كلامية للدفاع عن الدين.

٥ - ليس الشاعر في الإسلام «ذاتاً»، وإنما هو جزء في «الجماعة» الإسلامية. فليس هو الذي يفكر بل الجماعة - وليس هو الذي يكتب بل الشكل - اللغة. والشعر جزء من عملية النشاط العام الذي تقوم به «الجماعة».

تلك هي الجذور التاريخية لمسألة التعبير والاتصال في الشعر العربي، عرضتها بإيجاز، وهي تفيدنا في ملاحظة الأمور التالية:

١ - الأمر الأول هو أن النتاج الشعري العربي ضعف كمياً ونوعاً في العقود الخمسة الأولى التي تلت ظهور الإسلام.

وهذه ظاهرة فسرت بانشغال العرب عن الشعر بالقرآن، أو بانشغالهم عنه بالفتوحات. وهو تفسير يجد في الدين والنشاط الحربي العملي أسباب ضعف الشعر وقلة الاهتمام به. غير أن هذا التفسير قد يوضح الأسباب التي تتصل بكمية الشعر، لكنه لا يوضح تلك التي تتصل بنوعيته. ولعلها تكمن في الموقف الإيديولوجي الإسلامي ذاته من الشعر.

فحين نقل الإسلام الشعر من مستوى الطاقة الخلاقة، إلى مستوى الأداة والوسيلة، جعل الشعر أمراً نافلاً يمكن الاستغناء عنه، وأكد بالتالي على أنه حين يستخدم، كشكل تعبير، لا يقوم من حيث أنه شعر، بل من حيث أنه كلام يحسن إذا كان حسناً أي إذا كان يخدم الإسلام ويقبح إذا كان قبيحاً، أي إذا كان لا يخدم الإسلام، أو يتناقض ما يفصح عنه مع ما يفصح عنه الإسلام.

الارتداد/ شكلانية الإيصال

٢ - الأمر الثاني هو أن الشعر العربي لم يبدأ بالنهوض إلا حين بدأ الشاعر يقيم مسافة بينه وبين الإيديولوجية الدينية من جهة، وبينه وبين «الجماعة» بالمعنى الديني، من جهة ثانية، أو حين بدأ الانفصال، بتعبير آخر، بين الذات والجماعة، في محاولة من الشاعر لاستعادة ذاته «الضائعة» في «الجماعة» وفي «الدين». في هذا الانفصال أخذ الشاعر يدخل العالم «المحرم» - ويرفض الأشكال والأفكار المسبقة. وإذا كان هذا الانفصال عزله عن الجمهور الوارث، القديم، فقد وصله بجمهور ناشئ جديد. وقد بلغت هذه الحركة من الانفصال والاتصال أوجها في نهاية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) في نتاج أبي نواس وأبي تمام.

٣ - الأمر الثالث هو نشوء نظرتين في فهم الشعر وكتابته: نظرة تستند إلى الإسلام، رؤيا وممارسة، ونظرة تستند إلى الشعر ذاته، من حيث أنه تجربة متميزة، أو فعالية إنسانية تتصل بأخص خصائصه الإنسانية. واستندت النظرة الأولى إلى التقليد، أما الثانية فاستندت إلى الإبداع. وتبعاً لذلك، نشأ نوعان من الجمهور. ويكشف لنا النقد الذي أثير حول أبي تمام، عن خصائص كل من النظرتين، وعن القيم التي يتمسك بها كل من «الجمهورين».

غير أن التطور الثقافي، والعوامل التي رافقت هذا التطور، وبخاصة العوامل الخارجية جعلت المجتمع العربي ينكفئ على ماضيه، مما أدى إلى سيطرة النظرة التقليدية، وسيادة القيم المنبثقة عنها. وتقوم هذه النظرة التقليدية على الأسس التالية:

١ - الأساس الأول هو الفصل بين المعنى والكلام، والنظر إلى المعنى بوصفه سابقاً، وليس الكلام إلا صورة له أو رسماً تزيينياً.

الثابت والمتحوّل

٢ - الأساس الثاني هو الفصل بين الشكل والوظيفة. ففي كل تطور حضاري يتطابق الشكل والوظيفة، بحيث أن تغير الوظيفة يستتبع تغيير الشكل. لكن مع أن وظيفة الشعر في المجتمع العربي تغيرت في الإسلام كما أشرنا، عما كانت عليه في الجاهلية، فإن شكله لم يتغير. وهذا مما أكد الانفصال بين المعنى والكلام، وأدى إلى جعل التعبير الشعري نوعاً من المطابقة بين الكلام والمعنى، أو تكيفاً مع القديم.

٣ - التكيف لغوي - أخلاقي في آن: يتطابق سلوك الخلف مع النموذج الأصلي السلفي للسلوك، ويتطابق تعبير الفرد مع النموذج البياني الأصلي للتعبير. وينطلق هذا التطابق أو التكيف مع القديم، سواء كان فكراً أو تعبيراً، من الإيمان بأن القديم كامل ثابت، وبأنه واضح، وبأنه عقلي منطقي. وهذا مما يفترض أن يكون التعبير عنه واضحاً، وأن لا يحجب بما يغير القديم، بل على العكس يجب أن يحجب بما يزيده ثباتاً.

٤ - يعني هذا التكيف أن الشعر العربي القديم هو، بالنسبة إلى الحديث، في مقام الإجمال، كما أن القرآن، مثلاً، هو، بالنسبة إلى الفكر الديني في مقام الإجمال، وما يأتي بعده في مقام التفصيل، كما أشرنا سابقاً.

فالتفصيل هو لسان الإجمال وترجمانه وشرحه ومرآته. والمفصل إذن ليس ابتكاراً وإنما هو شرح للمجمل ومظهر له. وهذا يعني أن الأقدم هو، بالضرورة، الأفضل، وأن الأسبق هو الأعلّم. فالنور العربي واحد أوله، دينياً، النبوة، وأوله، شعرياً، الجاهلية. والأفضلية تدرج تبعاً لتدرج القرب من الأولية. وليست الحياة اليومية إلا تمرساً بمحاكاة

الارتداد/ شكلانية الإيصال

الأول. وفي هذا ما يشير إلى أن الشعر، شأن الدين، يُحدد بنشأته الكاملة. فكما أن الدين تدنٍ أي تكرار طقسي، فإن الشعر هو، كذلك نوع من التمرس بفهم الماضي واستعادته في تكرار طقسي.

٥ - ومن هنا انطبع الذهن العربي على مستوى المؤسسة السائدة، بما أسميه الماضوية. وأبرز ما تؤدي إليه الماضوية، في إطار بحثنا، هو رفض المجهول، أو غير المألوف، بل الخوف منه. وفي هذا ما يفسر إيمان العربي بأن الإنسان لا يقدر أن يتكيف إلا مع الأشياء والأفكار التي يستطيع خياله أن يجارها ويقبل بها، أما تلك التي يعجز عن تفسيرها، فإنه يرفضها. وهو، حين يواجه فكرة أو شعراً لا ينبع مما يعرفه مباشرة، يحاول أولاً أن يفهمه بالمقارنة مع تراثه الذي يعرفه، أي مع ما يفهمه وحين لا يكون ثمة مجال للمقارنة، فإن هذا الشعر أو الفكر يبدو له غريباً وخطراً. المهم، بالنسبة إليه، هو الواضح، هو ما يفهمه ويسمح له بالتوجه في الطبيعة والثقافة، في الحياة والمجتمع. ومن هنا يستخدم العربي موروته لكي يفهم كل شيء، وما يتناقض مع هذا الموروث لا يكون جديراً بأن يعطى أية قيمة.

٦ - في ضوء هذا كله، ندرك الدلالة في صراع الأفكار، داخل المجتمع العربي، بدءاً مما سمي بـ «عصر النهضة»، حتى اليوم. فهو يكاد أن يكون استعادة للصراع الماضي بين قيم الثبات الماضوية، وقيم التحول المستقبلية، حتى يبدو غالباً أنه يجري بالكيفية الماضوية ذاتها تقريباً، وبوسائلها ذاتها تقريباً.

ندرك، بالتالي، الدلالة في موقف العربي المتناقض مما نسميه الحداثة. فهو يقبل منها كل ما يحسن الحياة وطرقها المعيشية بخاصة، لكنه يرفض الموقف العقلي الذي أدى إلى نشوء الحداثة. إنه، بتعبير

الثابت والمتحوّل

آخر، يأخذ من الحداثة منجزاتها العلمية التقنية، لكنه يرفض النظرة التي أبدعتها.

- ٢ -

عندما نقول اليوم: «يجب أن يكتب الشاعر العربي بلغة يفهمها الجمهور»، يبدو هذا القول، في ضوء المسار التاريخي لمشكلة التعبير والاتصال، كما عرضتها بإيجاز، مبهماً، لا يقول شيئاً، وخارج المشكلة الحقيقية.

أ - فهو مبهم لأنه لا يحدد هذا الجمهور: هل هو الخاضع للثقافة الشعرية التقليدية، أم هو المتحرر منها، وما طبيعة هذا التحرر؟ وهو مبهم أيضاً لأنه لا يحدد اللغة الشعرية: هل هي اللغة التقليدية أم هي اللغة الجديدة - وما طبيعة هذه الجدة؟

ب - وهو لا يقول شيئاً لأنه يكرر بداهة: فالشعر يكون للآخر، لجمهور ما، أو لا يكون شيئاً.

ج - وهو خارج المشكلة الحقيقية، لأن هذه المشكلة ليست في تقرير الصلة بين الشعر والجمهور، بل في تحديد معنى هذه الصلة، وتحديد الجمهور، وتحديد اللغة الشعرية.

نحدّد الجمهور السائد، على صعيد فهم الشعر وتذوقه، بالثقافة السائدة والتي هي جزء من الإيديولوجية السائدة. هذه الإيديولوجية المتحققة في مؤسسات المجتمع العربي: (العائلة، المدرسة، الجامعة، التشريع، السياسة، الدين، الثقافة بأشكالها الإعلامية، والأدبية) والتي تتمثل في ممارسات الأجهزة الإيديولوجية للنظام العربي السائد، لا تؤسس شروطاً جديدة وعلاقات جديدة، وإنما تعيد إنتاج العلاقات

الارتداد / شكلاية الإيصال

الاستغلالية الماضية. فهذه الإيديولوجية السائدة ليست إلا استعادة للإيديولوجية الاستغلالية الماضية. وليس التحول السياسي، الظاهري، أكثر من إزاحة للطبقة القديمة المستغلّة، من أجل أن تحل محلها طبقة جديدة مماثلة، لا من أجل تحرير الطبقة المستغلّة. وهكذا، فإن العائلة في المجتمع العربي لا تزال أسيرة التكوين القبلي - التيوقراطي. والمدرسة العربية ليست تقليدية وحسب، بل رجعية أيضاً في ما تدرسه وفي طرق تدريسها على السواء. والدين لا يزال مهيمناً على الحياة المدنيّة بكاملها، وعلى الحياة الثقافية والتشريعية والسياسية، ولا يزال الوعي الاجتماعي مطموساً بهذه الهيمنة الدينية، على الأخص (المؤمنون جماعة واحدة، أمة واحدة... إلخ)، ولذلك، فإن الصراع الاجتماعي لا يزال هو الآخر مطموساً.

والواقع أن الموضوعات السائدة في الشعر العربي اليوم، هي الموضوعات الغزلية والجنسية، والموضوعات «القومية» - السياسية. الأولى رومنطيقية من حيث الطبيعة ورجعية من حيث النظرة. أما الثانية فهي المعادل السياسي للرومنطيقية العاطفية. ذلك أنها صيغ وشعارات حماسية وليست كشفاً عن آفاق جديدة لعلاقات جديدة.

والجمهور الذي يخاطبه هذا الشعر، ليس من طبقة واحدة، وليس ذا ثقافة واحدة. وإنما هو مجموعات من الأفراد الذين أخذوا بنصيب قليل أو كثير، من المعرفة المدرسية. وهذا الشعر ينقل إليهم ما يعرفونه. وهو، إذن، لا يقدم وعياً جديداً لأنه لا يقدم متعة فنية متميزة وجديدة.

لكن، إذا كانت عبارة، «سائدة» هنا تعني أن الفئات السائدة في المجتمع العربي تقمع بإيديولوجيتها الفئات المسودة، فإنها تتضمن أيضاً

الثابت والمتحوّل

أن لهذه الفئات المسودة ذاتها، طليعة تمتلك وعيها الخاص بوضعها، بكونها مسودة، وأنها تتململ من أجل التحرر والانعتاق من شروط حياتها هذه، ومن الإيديولوجية السائدة.

لنقل، إذن، إن المجتمع العربي لا يزال في بنيته الإيديولوجية الغالبة، مجتمعاً تقليدياً، غير أنه، مع ذلك، يتحرك إيديولوجياً، بقيادة أقلية طليعية في اتجاه الحداثة.

هذا هو الوضع الذي يعيش فيه الشاعر العربي المبدع، ويعانيه: أقول المبدع لأشير إلى ارتباطه بالحداثة من جهة، ولأميزه من جهة ثانية، عن أسماء كثيرة تنتحل هذه الحداثة أو تكتب الشعر بقوة الاستمرار التقليدي، دون أن تعاني أية مشكلة، على هذا المستوى. ولكي أقول، بالتالي، إن مشكلات التعبير والاتصال إنما هي مشكلاته هو، وحده دون غيره من هؤلاء المتحليين أو الواقفين في الموقع الاستمراري الذي لا يتيح طرح مثل هذه المشكلات.

إن هذا الشاعر يواجه، على الصعيد الفني، مشكلة ذات وجهين متلازمين: كيف يعبر بحداثة (توكيداً لانفصاله عن الآلية الإيديولوجية السائدة)، وكيف يوصل هذا التعبير (توكيداً لارتباطه العضوي مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الإيديولوجية السائدة وعلاقاتها). هكذا يبدو أن دور هذا الشاعر هو في أن يتج فعالية جمالية لا يستوحياها من العادة السائدة بقوة الإيديولوجية السائدة، بل يستوحياها، على العكس، من الطاقة الكامنة، المقموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وإبداع شروط جديدة لحياة جديدة.

هناك، اليوم، في الشعر والنقد العربيين مستويان لهذه الفعالية الجمالية: الأول تبسيطي، توفقي / «نهضوي»، وهو السائد. والثاني

الارتداد/ شكلانية الإيصال

تعميقي، جذري، تجاوزي. في المستوى الأول نجد نتاجاً شعرياً يتحلل حدثة آتية من الحيلة الكتابية لا من الهوية الأصلية. فالأسس التي يصدر عنها هذا النتاج سواء ما اتصل منها بالإيقاع، والصورة، والجملة، والكلمة، والبنية اللغوية بعامة، هي نفسها الأسس التقليدية.

وهذه الحيلة شكلية تقوم على تفكيك بنية البيت القديمة الى جزئيات، ومن ثم إعادة تركيب هذه الجزئيات في نمط آخر. فهي تغير في البنية النمطية لكنها تحتفظ بالموقف القديم من اللغة الشعرية، الذي أدى إلى هذه البنية. والموقف إذن لا يزال قديماً، فإن الجدة هي الرؤيا الجديدة للغة الشعرية ذاتها - وليست في مجرد تنميط آخر للبنية الشكلية القديمة. وهكذا لا يزال الشكل إناءً جاهزاً يعبأ بالأفكار، كما كان في الماضي. اختلف حجم الإناء وتغيرت طريقة استخدامه والغاية منه، لكن طبيعة العلاقة بينه وبين ما يحتويه، لا تزال هي نفسها العلاقة القديمة. فبدلاً من تعبته، مثلاً، بـ «فضائل» الخليفة أو القبيلة، فإنه يعبأ بـ «فضائل» أخرى.

الشعر، في هذا المستوى، يعمّم النمطية القديمة. وتعميم هذه النمطية مشاركة في تعميم الاستلاب. فاللغة الجمالية التقليدية المعمة في مجتمع يتملل باتجاه التغير كالمجتمع العربي، إنما هي قوة إيديولوجية تستلب العربي لأنها تشارك في إخضاعه لقمع معمم.

والشعر، في هذا المستوى، ينظر إلى الجمهور كمياً: يهمل الفروقات النوعية، بين فئة وفئة وبين فرد وفرد ضمن الفئة الواحدة. وهو في الحالتين ينطلق من قناعة نظرية مسبقة أن الشعر كلام كغيره من الكلام، وأن الجمهور يفهم الكلام، بالضرورة، ولذلك لا بد من

الثابت والمتحول

أن يفهم الشعر بالضرورة. وفي هذا ما يشير إلى أن اللغة الشعرية، بالنسبة إليه هي الكلام لكن الذي يختلف عن غيره بكونه موزوناً، يحمل مضموناً تقديمياً أو يكشف عن موقف تقديمي.

والشعر، في هذا المستوى، يقف من الناحية الظاهرية مع الطاقة المقموعة العاملة لتغيير بنية المجتمع العربي بكاملها، لكنه، في الحقيقة، يقف مع العادة السائدة - أي أنه يتبنى الطرائق التقليدية التي عبرت وتعبّر بها هذه البنية عن نفسها. وفي هذا استعادة للموقف التقليدي من الشعر الجاهلي: إبداع بنية جديدة للمجتمع، والإبقاء على أشكال التعبير التي أنتجتها البنية القديمة.

وتنتج عن هذا الموقف نتائج تتناقض مع كون الشعر فعالية جمالية تغييرية. من هذه النتائج إعطاء الأولوية للمضمون. وهذا يعني أن موقف الشاعر عقلي، يفكر ويحلل ويعاني ويختار. ثم يجيء التعبير فيبحث عن الشكل الذي يرى أنه يلائم لنقل ما يعانيه.

ومن هذه النتائج إعطاء الأولوية للقارئ أو السامع أيّاً كان، دون تحديد، لأن الغاية إفهامه وإقناعه، أكثر مما هي الكشف عن أعماق الشاعر وعوالمه الداخلية. ومن هذه النتائج النظر إلى الشعر بوصفه نشاطاً تثقيفياً، يراقبه العقل ويوجهه، وهو إذن وسيلة إعلامية مرحلية، تنبع قيمته من فعاليته كوسيلة. ومن هذه النتائج تجريد الشعر من طبيعته الخاصة كفعالية إنسانية متميزة بكونها إنتاجاً جمالياً، ومن ثم مزجه بأشكال التعبير الأخرى عن الذات، وانعدام التمييز، جمالياً، بينه وبينها.

والشعر، في هذا المنظور، مؤسسة: إنه الزواج لا الحب، والوصول

الارتداد/ شكلانية الإيصال

لا المغامرة، والفكرة لا المعاناة، والموضوع لا الذات، والعادة لا الطاقة.

والسؤال: «ما العمل؟»، مطروح، في المستوى نفسه على العامل والسياسي والشاعر. والمقياس هو في الفعالية الكمية، وهي هنا مدى الانتشار. وهذا يعني ضمناً أن الجمهور هو العدد، ويعني بالتالي، بحسب «منطق» العدد، أن أية رواية بوليسية أو جنسية، أفضل من نتاج شكسبير أو غوته، لأنها أكثر انتشاراً.

هذا الموقف لا يهتم بإبداع طراز جديد من الممارسة الشعرية يختلف عن الطراز الموروث، أو نمط من التعبير يختلف عن الأنماط التقليدية. المسألة، بالنسبة إليه، ليست في الفعالية التي تؤدي إلى تغيير القيم الفنية التقليدية، والحساسية وطرق الفهم والتذوق الناتجة عنها، وإنما هي في تقديم مادة استهلاكية تجذب الجمهور وتنمي فيه القيم الموروثة ذاتها، وتحافظ على استمراريتها.

وفي هذا الموقف ما يشير إلى رؤية النتاج اللغوي كأنه نتاج يدوي، أو إلى رؤية اللغة بوصفها طريقة من طرق العمل. فكما أن نتاج العامل ليس فردياً ولا يحد في إطار الفرد، وإنما هو شامل أي قابل للتبادل، أي أنه، بمعنى آخر، سلعة، وقيمتها في مدى قدرته على أن يكون سلعة، فإن القصيدة يجب، هي أيضاً، أن تكون قابلة للتبادل، أي سلعة. وقيمتها تكمن في مدى قدرتها على أن تغري الناس بقبولها وتداولها.

أما في المستوى الثاني، وهو المستوى الذي بدأه جبران خليل جبران، فينطلق الشعر والنقد العربيان من موقف يرى أن الشعر فاعلية أولى كالحب، كالحلم، كالجنس، وليس مجرد عادة ثقافية.

الثابت والمتحول

ولهذا، قبل البحث في مسألة الاتصال لا بد من البحث في النص ذاته: هل هو شعر أم أنه نص يتزيًا بشكل الشعر؟ خصوصاً أن الاتصال هو في الدرجة الأولى جمالي، وليس إعلامياً، أو إيديولوجياً بالمعنى المباشر المحدد. وهذا ما يفترض مقدمات مبدئية لكل بحث في مسألة التعبير والاتصال الشعريين.

١ - أصوغ المقدمة الأولى كما يلي: حيث نجد في نص ما، استخداماً للكلمات يحيد بها عما وضعت له أصلاً، على الصعيد اللغوي العام، ونجد طريقة في هذا الاستخدام أصيلة تغاير الطرق الموروثة أو المألوفة، على الصعيد الإبداعي الخاص، فإننا نجد شعراً. كل نص لا يتوافر فيه هذا الحد الأدنى لا يمكن عدّه شعراً، حتى حين يستخدم الوزن.

٢ - المقدمة الثانية هي أن الشعر ليس له وجود مادي شأن الإيديولوجية الدينية، مثلاً، أو السياسية. فالشخص المؤمن بالله مثلاً، يصلي ويصوم ويزكي... إلخ، أي يقوم بأعمال «مادية» تطابق أو تحقق إيمانه. لكن الشخص الذي يقرأ، مثلاً، قصيدة (أو يكتب قصيدة) عن الموت، فإنه لا يسلك بالضرورة عملياً، أي لا يقوم بعمل مادي يطابق انفعاله الجمالي بالموت. وحتى حين يقرأ (أو يكتب) قصيدة عن الحب، فقد لا يتيسر له أن يسلك عملياً، «مادياً»، بشكل يطابق انفعاله الجمالي بالحب. فالشعر لا يفترض، بالضرورة، مطابقة «مادية» لمضمونه على النقيض، من الدين أو السياسة أو التشريع... إلخ. فأفكار الشاعر، كذات تنتج الشعر، ليست بالضرورة الأعمال «المادية» التي يقوم بها، كذات تقوم بأفعال «مادية» معينة.

٣ - المقدمة الثالثة هي أن قانون التفاوت أو التطور اللامتناهوي

الارتداد/ شكلانية الإيصال

والذي يعني أن تطور البنية «التحتية» لا يلزمه بالضرورة، مباشرة، تطور البنية «الفوقية» (والعكس صحيح)، يسمح لنا بالقول إن من الممكن أن يكون الشعر، متقدماً في مجتمع ذي بنية «تحتية» متخلفة، أو أن يكون متخلفاً في المجتمع ذي البنية «التحتية» المتقدمة.

وبما أن الحالة الأولى هي حالة المجتمع العربي، فلا بدّ، في بحث مسألة التعبير والاتصال من ملاحظة القضايا التالية:

أ - أن الثقافة السائدة في المجتمع العربي، أي ثقافة الجماهير، ثقافة تقليدية متخلفة.

ب - أن الشعر، بوصفه جزءاً مستقلاً نسبياً، من الإيديولوجية الثقافية، متقدم جداً، بالقياس إلى الإيديولوجية السائدة.

ج - أن التطور، المستقل نسبياً، للتعبير الجمالي أتاح ابتكار أشكال تعبيرية لم تتجاوز الأشكال الموروثة وحسب، وإنما فرضت إعادة النظر في الأسس الجمالية الموروثة، وفي معنى الشعر ذاته.

د - أن هذا التطور أدى موضوعياً إلى الانفصال عن الثقافة السائدة وقيمها، أي أدى إلى الانفصال عن الجمهور الشعري السائد.

هـ - لكي يتذوق الإنسان الفن أو يتمتع به لا يكفي أن تكون له ثقافة عامة، وإنما يجب أن تكون له، كما يقول ماركس، ثقافة فنية.

- ٣ -

أتوقف قليلاً، في ضوء هذه المقدمات، عند المشكلة النقدية - الإيديولوجية حول الشعر وأشكاله التعبيرية المتقدمة، والتي نصوغها في

الثابت والمتحول

السؤال التالي: أيهما أكثر تقدمية «وقدرة» على التغيير، الشكل التقليدي، المشترك بين الجماهير، أي الذي «تفهمه» الجماهير، والذي يحمل مضموناً تقدمياً، أم الشكل الجديد، غير المشترك، والذي يصعب فهمه، لكن الذي يحمل هو أيضاً مضموناً تقدمياً؟ (أفضل هنا بين الشكل والمضمون بغاية تبسيطة، توضيحية). الجواب السائد هو الذي يفضل النتاج الأول، وهو، في رأيي، خاطيء. ذلك أنه يفصل، في الفعالية الجمالية بين محتواها وشكلها، ويتبنى الشكل المتخلف للتعبير بحجة سهولته. وهو رأي ينظر إلى الشعر بمقاييس من خارج الشعر. إنه نفسه الموقف الديني التقليدي. وهو نفسه الموقف الذي استعاده «عصر النهضة» وعممه.

والواقع أن هذه المشكلة تكشف عن نوعين من العلاقة مع الجمهور السائد، في الشعر العربي اليوم، الأولى مدحّية، بشكل عام، ويمثلها النتاج الشعري الأول. والثانية نقدية، بشكل عام، يمثلها النتاج الثاني. الأولى تبشيرية، تعليمية، والثانية إبداعية، جمالية.

تؤدي العلاقة الأولى بالشاعر إلى المغالاة في إسقاط أحلامه على الواقع، فيسلك ويكتب كأنه في وضع ثوري حقيقي، مما يذكر بأسلوب الفخر، عند شعراء الماضي، وكأنه يخاطب جمهوراً حول الحياة العربية تحويلاً شاملاً. الشاعر هنا يتوهم واقعاً ويشيع هذا التوهم بانتفاخ تبشيري. ومن هنا يبدو شعره تعبيراً عن ظاهرة نفسية مرضية: فهو تعويض أو عزاء عن عجز وفشل مستمرين. إنه ثورة من لا ثورة له. إنه الشعر - الإيهام، الشعر - الأفيون. إنه الضياع وقد انتظم بيانياً: مرآة لفظية تصقلها الحماسة، لا يكتشف فيها الجمهور رجاءه، بل عزاءه. وهذا شعر يندرج في الإطار التقليدي المتخلف، محتوي وطريقة تعبير.

الارتداد/ شكلانية الإيصال

أما العلاقة الثانية فتكشف عن أن الشاعر ينظر إلى العمل التغيري بوصفه كلاً لا يتجزأ، لكنه يميز بين مستوياته وطرائقه. فللشعر، مثلاً، طبيعة تخصه، ولذلك له صفات تميزه. إن له، بالتالي، خصوصيته في الأداء وفي التلقي. وهو لذلك، يمارس التعبير ويفهم الاتصال انطلاقاً من وعيه هذه الطبيعة من جهة، ووعيه الثقافة السلفية من جهة ثانية. ومن هنا لا يأخذ المتلقي - القارئ، كما هو، بثقافته السلفية فيخاطبه بطريقة تمليها أو تفرضها هذه الثقافة، وإنما يأخذ بوصفه قوة تحول أخذة في التكون، فيخاطبه بطريقة تمليها هذه القوة. إنه، بتعبير آخر، لا ينظر إليه بوصفه عادة وإنما ينظر إليه بوصفه طاقة.

الشاعر في العلاقة الأولى يمّوه اغتراب القارئ، أما في العلاقة الثانية فإن الشاعر يكشف عن هذا الاغتراب. الأول يقول له إن ما ترثه من دين ونظم أخلاقية وتقاليده... إلخ، مجد عظيم لا يضاهي، والثاني يقول له إن عليك أن تعيد النظر، جذرياً، في هذا المجد لأنه مبعث اغترابك عن ذاتك، اليوم. الأول يقول له إن طرائق التعبير التي ترثها ذات جمال لا يستنفد، والثاني يقول له إن هذه الطرائق تكتنز أشكال اغترابك، ولهذا يجب أن تتجاوزها، بحثاً عن طرائق لا تجد فيها عادتك بل طاقتك. الأول يزين له الجمال الموروث، الجاهز، والثاني يقول له: أخلق جمالك الخاص - فالجمال يكون إبداعاً، أو لا يكون.

يطرح النقد الإيديولوجي للشعر، بذاته، قضايا فنية كثيرة، من حيث تناوله النتاج الشعري، أي من حيث التطور لا من حيث النظرية. وأكتفي هنا بالإشارة إلى ما يبدو لي أنه الأكثر أهمية مما يفيد في

الثابت والمتحول

إضاءة مسألة التعبير والاتصال، ويرتبط بها مباشرة. أوجز هذه القضايا في ما يلي:

١ - إذا كان الشاعر يخاطب القارئ بوصفه طاقة، فإن هذه الطاقة ليست قوة وحيدة. وإنما هي قوة كثيرة، متعددة الأوجه. فالشاعر يخاطب القارئ بدءاً من تجربته هو، لا من تجربة القارئ، لكن دون أن يعني ذلك أن هناك، بالضرورة تناقضاً بين التجربتين، بل بمعنى أن الشعر هو أولاً معاناة - يصدر عن ذاتٍ تُعاني. وهكذا، قد يخاطب الشاعر القارئ من حيث أنه طاقة حلم، أو من حيث أنه طاقة حب، أو من حيث أنه طاقة عمل، أو من حيث أنه طاقة استباق وتجاوز، أو من حيث أنه هذه الطاقات جميعاً. وطبيعي أن يتغير نوع الأداء بحسب الحالة التي يعانيتها، وأن يتغير تبعاً لذلك نوع التلقي.

وبما أن القارئ العربي ليست له، إجمالاً، ثقافة غنية، لا كمّاً ولا نوعاً، فإن مستوى المشكلات التي يعانيتها هو مستوى مبتذل، أعني أنه سطحي وتعميمي. وهو، بعامة، بعيد عن الآفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة. والشاعر الذي يُسرّ له أن ينخرط في هذه الآفاق، لا بد من أن يتأثر بها في تعبيره، لذلك لا بد من أن يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب على هذا القارئ، موضوعياً، أن ينفذ إليها. وإذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز أن يوجه إلى الشعر، وإنما يجب أن يوجه إلى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام.

٢ - إذا صح أن الشاعر يخاطب القارئ من حيث أنه طاقة، وأن هذه الطاقة كثيرة، فإن ثمة آراء في الكتابة الشعرية تتباين تبعاً لتباين الشعراء والنقاد ومتذوقي الشعر، بعامة، في البنية النفسية والعقلية.

الارتداد/ شكلانية الإيصال

ومثل هذا التباين في مجال الحساسية والتعبير عنها قائم حتى بين الشعراء الذين ينتمون إلى إيديولوجية واحدة. وهذا يعني أن ثمة تنوعاً أو تبايناً، على صعيد التعبير الشعري، ضمن الوحدة الإيديولوجية.

غير أن النقد السائد قلماً يلحظ هذا التباين. أسأل، مثلاً: هل في الماركسية ما يحول دون أن يخلق الشاعر الماركسي للعشق وأبعاده، أو لعوالم الحلم أو المستقبل أو لكشوف العلم معادلاً جمالياً بالشعر؟ وإذا كان لا يكتب مثلاً، بشكل مباشر، عن الصراع الطبقي أو المنجزات والقضايا السياسية والاجتماعية اليومية، فهل يعني ذلك أنه مناوئ للجمهور وقيم التقدم؟

إن التقويم الإيديولوجي السائد يرى مثلاً، أن الشاعر الذي يكتب قصيدة في التأميم أو هجاء الاستعمار أو الإقطاع، بشكل مباشر، أكثر «ثورية» من الشاعر الذي يحاول أن يخلق للحب، مثلاً، أو للحرية، أو لفتح الإنساني، بمعناه الجذري الشامل، بعداً جمالياً بالشعر.

٣ - صحيح أن الشعر بوصفه جزءاً من «البنية الفوقية» يتفاعل مع «البنية التحتية» الاقتصادية وعلاقاتها الأساسية. لكن صحيح أيضاً أن الشروط غير شروطه. فإذا كان نمو العشب مشروطاً بالماء، فإن العشب يظل شيئاً آخر غير الماء. فالإنسان المشروط بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، هو غير هذه الشروط. وإلا لما استطاع أن يغير الواقع أو أن يخلق واقعاً جديداً. وهكذا، فإن العلاقات الأساسية في «البنية التحتية» تؤطر الشعر وتشحنه، لكنها لا تخلقه. الإنسان هو الذي يخلق الاقتصاد ويخلق الشعر. إن الشروط تؤثر في كيفية التكون لكنها ليست التكون ذاته وليست الشيء المتكون. وعلى هذا، فإن جوهر الإنسان ليس كونه مشروطاً، بل في كونه يفلت من الشروط كلها: ليس في كونه

الثابت والمتحول

مخلوقاً، بل في كونه خالقاً. فجوهر الإنسان هو في أنه كائن خلاق مغير. وجوهر الثقافة، بالتالي، هو إذن في الإبداع المغير.

٤ - إن القيم الجمالية الموروثة التي تستعاد بزيّ جديد، بحيث يرى فهي القارىء صفات زخرفية إغرائية، فيستهلكها بسهولة ومتعة، إنما هي وسيلة لتحديد الشعر، من جهة، وهي من جهة ثانية، مادة استهلاكية. وكل ثقافة استهلاكية لا يمكن أن تكون عنصر تغيير. على العكس، إن هذه الثقافة تركز إلى الثوابت النفسية الموروثة وإلى ثوابت القيم، وهي إذن عنصر ترسيخ لما يجب هدمه.

ومن هنا ندرك كيف أن ثقافة الاستهلاك تشارك في ترسيخ القمع والحيلولة دون التحرر. وندرك بالتالي الأسباب التي تجعل الأنظمة القمعية تشجع ثقافة الاستهلاك. فهي تشيع الاعتقاد بأن التلبية التي تقدمها هذه الثقافة تطابق حاجات حقيقية، فتخلق، استناداً إلى الجماهير وباسمها، القيود التي تكبل بها الجماهير. إن الثقافة التي تستعيد القيم الموروثة والتي تشجعها الأنظمة، بوصفها ثقافة مشروعة وحاجة ضرورية، تكشف عن ممارستها الإيديولوجية القمعية. إنها رمز لقوة كابحة في اتجاه الماضي، لا رمز لقوة دافعة في اتجاه المستقبل.

٥ - الشكل الحديث يصدم لحدته. وهو، بجذته نفسها، تجاوز للراهن، واحتجاج على الصورة الثابتة. وهو، بهذا المعنى «ثوري». إن تفجر الشكل عند الشاعر يشير إلى الرغبة في الانفصال عن واقع إيديولوجي واجتماعي قمعي. فكل تجديد شكلي يدخل، بخلاف الظاهر، في إطار الممارسة السياسية التي تهدف إلى تغيير الواقع القائم. أما ممارسة الشكل الموروث فتهدف إلى المصالحة العاطفية والعقلية مع الواقع. وهكذا، فإن طريقة التعبير هي التي تكشف عن الاتجاه

الارتداد / شكلانية الإيصال

السياسي الصحيح . إن السياسة الرديئة لا تنتج إلا الشعر الرديء . ومن هنا لا يمكن أن يكون الاتجاه السياسي الذي تفصح عنه قصيدة ما صحيحاً إلا إذا كان اتجاهها الفني صحيحاً . وعلى هذا، فإن رفض الحداثة كما تبدو بخاصة في طرق التعبير، يدلّ على نزعة محافظة غايتها إما الإبقاء على الفصل التقليدي بين الشكل والمحتوى، وإما المزج والمصالحة بينهما بطريقة مزيّفة . وهو ما يسود في المجتمع العربي . ولذلك، فإن ما يسود في هذا المجتمع إنما هو الإعلام الموزون، واللهو الموزون، والجمالية الشكلية الموزونة .

٦ - إن اللغة الشعرية القديمة، شأن علاقات الإنتاج القديمة، عامل اغتراب وتغريب . إن الشاعر الذي يكتب اليوم بالطرق الشعرية القديمة، لا يكون مغترباً عن ذاته وعصره وحسب، وإنما يكون أيضاً مشاركاً في تغريب الإنسان . إن شاعراً يؤمن بالثورة، بتغيير المجتمع جذرياً، لكنه يعبر بأشكال نشأت في ظل الإقطاع والتيوقراطية، يخون الثورة والإنسان في آن . إنه بهذه الكتابة يطيل أمد الحساسية والقيم الإقطاعية والتيوقراطية، ويضفي عليها الشرعية الثورية بحيث يوحي أن ثمة لقاء أو وحدة بين التيوقراطية والثورة . وإنها لمفارقة غريبة أن نرى اليوم في المجتمع العربي شعراء يؤمنون بالاشتراكية والشيوعية ويعبرون عن إيمانهم بالطرق ذاتها التي عبر بها الشعراء القدامى الذين مجدّوا الخلافة والتيوقراطية .

يجب، في هذا الصدد، أن نشير إلى أمرين : الأول هو أن جدّة اللغة الشعرية أو ثورتها تتضمن، بالضرورة، تجاوز اللغة الشعرية القديمة، والأمر الثاني هو أن هذا التجاوز جدلي، فالجديد حين يتجاوز القديم يكون طالعا، في الوقت نفسه، بشكلٍ أو آخر، من هذا القديم ذاته .

الثابت والمتحوّل

يبدو مما تقدم أن الشعر العربي السائد والنقد الشعري السائد والتذوق الشعري السائد، إنما هي جميعاً تنوع على الشعر القديم والنقد القديم والتذوق القديم. بل إن التقويم الإيديولوجي الحالي للشعر إنما هو نفسه تنوع على التقويم الإيديولوجي الإسلامي.

إن سيادة الإنتاج والتقويم الشعريين، على الصعيد الجمالي، إنما هي انعكاس لسيادة الثقافة التقليدية على الصعيد الإيديولوجي، وسيادة هذه الثقافة نتيجة طبيعية لسيادة العلاقات الاجتماعية القديمة التقليدية.

ومن هنا نقول، بصيغة أخرى، إن الجمالية السائدة هي الجمالية الموروثة، جمالية الخضوع للمعيار. وهي وليدة الإيديولوجية الدينية التي تعلم الإنسان أنه ليس موجوداً في طبيعته الخاصة، وأن وجوده الحقيقي إنما هو خارج هذه الطبيعة.

- ٤ -

هكذا تبدو الإيديولوجية التقليدية، التي استعادها «عصر النهضة» وعمّمها، أنها دفاع عن استمرار ما لم يعد يحمل الطاقة على الاستمرار، وأنها تضفي على الواقع ما أصبح غريباً عنه، وأنها تفرض عليه أن يتنفس بقلب اصطناعي، إنما في التحليل الأخير، ليست إلاّ تسويغاً لقمع الإنسان. ولهذا، فإن هدمها، وهدم أشكالها الجمالية، على الأخص، إنما هو إسهام في هدم الأسس التي يقوم عليها هذا القمع، خصوصاً أن الفرد العربي لا يزال ضائعاً على مستويين: عام وخاص، عام يتصل بالإيديولوجية، وخاص يتصل بمستوى أعمق جذوراً، مستوى الطبيعة. إنه، بتعبير آخر، يعيش حيتين: عامة لا يستطيع أن يجد نفسه الحقيقية فيها، وخاصة لا يستطيع أن يحققها بسبب أنواع

الارتداد / شكلانية الإيصال

القمع الكثيرة. إن موروته الإيديولوجي السائد، متناقض مع حضوره في العالم الراهن، عالم الحداثة ومقتضياته. وفي هذه الحالة تبدو الدولة نفسها ضائعة، بل يبدو المجتمع كله ضائعاً.

ولا حرية للعربي في هذا الضياع العام إلا حرية الخضوع للسلطة السائدة وإيديولوجيتها: «نعم» لكل شيء تقوله أو تفعله السلطة، هي المعادل المدني الأرضي لـ «آمين»، كلمة الخضوع لكل ما يأمر به الله.

ولا يفيد هنا تحرر العربي على الصعيد العام أو السياسي وحده، مع أنه لم يتحرر بعد، وإنما يجب أن يتحرر على الصعيد الخاص، من القمع الخاص. فكل تحرير لا يتناول العام والخاص معاً، في حياة الفرد العربي، لا يؤدي إلا إلى مزيد من الاغتراب. إن التحرر السياسي، بتعبير آخر، إذا لم يرافقه تحرر من الإيديولوجية التقليدية، ليس تحرراً، ذلك أن التحرر السياسي ليس التحرر الإنساني الكامل (ماركس). فالمسألة هي في أن الفرد العربي ليس متحرراً داخل ذاته، هي في أنه تقليدي، داخل ذاته أيضاً، وليس في العلاقات الاجتماعية، أو خارج ذاته وحسب.

إن الذهن العربي مليء بألهة لا يمكن للشاعر الحقيقي إلا أن يصرخ في وجهها الصرخة ذاتها التي أطلقها بروموثيوس وتبناها ماركس: أكره جميع الآلهة. وليست الآلهة هنا آلهة السماء وحسب، وإنما هي آلهة الأرض أيضاً. ليست آلهة الاقتصاد والسياسة وحسب، وإنما هي أيضاً آلهة الأدب والفن. وأنه لأحب عند هذا الشاعر، إذا كانت المسألة مسألة اختيار، أن يظل دون قراء، من أن يكون مغنياً في قصور هؤلاء الآلهة. وليست الكتابة بلغة هؤلاء الآلهة، السائدة، المعجمة إلا مشاركة في تعميم الاستلاب، كما أشرت سابقاً.

الثابت والمتحول

ومن هنا يبدو أن العلامة الأولى للجدّة الشعرية هي في إيصال الانفصال، إن صح التعبير، أي في نفي السائد المعمّم، ورفض الاندراج فيه، والانفصال عن هذا الكل القمعي. فالرفض أو النفي هو، بهذا المعنى، علامة الأصالة، إلى كونه علامة الجدّة. ذلك أنه وحده، بنفيه المظهر المخادع للكل القمعي، قادر أن يظهر الطاقة الخلاقة في المجتمع. والنفي هنا هو، بذاته، ذو دلالة إيجابية.

ولا بد من التأكيد هنا على أنني لا أقصد أن أعزل الشعر عن الجمهور أو الحياة العامة أو أقول إن الشعر ظاهرة كافية بذاتها. ذلك أن الشعر مرتبط عضوياً بالحياة العامة، وإنما أريد أن أشير إلى أن الشعر نتاج فعالية عالية، ولا ينتج تأثيره الصحيح إلا في جمهور يقدر أن يتجاوب مع هذه الفعالية، أي مع جمهور مسلّح بالثقافة الفنية العالية. خصوصاً أن الجمهور، على الصعيد الفني، هو غيره، على الصعيد السياسي، مثلاً. فهو في الفن لا يمكن أن يكون كمّياً أو عددياً.

كل رفض للحداثة الشعرية الحقيقية، بحجة أو بأخرى، يتضمن إذن الرغبة في المحافظة على القيم القديمة للغة الشعرية، سواء ظلت محافظة على الفصل بين المحتوى والشكل، أو مزجت بينهما، بنمطية توهم بالتغير، أي بنمطية زائفة.

هكذا يكون رفض الشكل، الحديث حقاً، رفضاً لتفجير الواقع وقيم الثقافة التقليدية: يكون تأكيداً على أن تبني النمطية الزائفة، ليس إلا وسيلة تستخدمها البنية السياسية الراهنة لتقنيع القمع الذي تمارسه، باسم التراث.

إن استمرار البنية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة. فتحطيم البنية التعبيرية إذن، وهو ما يبرز فنياً في

الارتداد / شكلانية الإيصال

الشكل، دليل على الخروج من البنية الثقافية القديمة. وعلى هذا، فإن تحرير الشكل يكشف عن الرغبة في تحرير المجتمع، ذلك أن الشكل، أي الإطار الجمالي، لا يمثل العلاقات الفنية وحسب، وإنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية. فالاجتماعي قائم موضوعياً في بنية التعبير، أي في الشكل. ومن هنا، لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي، وإنما تكمن في ما تطرحه رؤياه، أو في ما تكشف عنه. وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية. فالالتزام الشعري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف.

وفي هذا الالتزام، وحده، يتحقق تجاوز الثقافة الموروثة، وتجاوز بنيتها التعبيرية، وإرساء قواعد جديدة لتأسيس كتابة جديدة.

إن في هذا كله ما يشير أخيراً إلى أن مشكلات التعبير والاتصال في مجتمع يتحول، شأن المجتمع العربي، لا يمكن أن يصل البحث فيها إلى الوضوح الكامل، ذلك أنها مشكلات هي نفسها متحولة. ولهذا يصعب التنبؤ بوضع الشعر العربي المقبل. إن مستقبل هذا الشعر رهن بتحرر المجتمع العربي ذاته، تحرراً شاملاً، موضوعياً وذاتياً، اجتماعياً وفردياً. ولعلّ القيمة الحاضرة للشعر العربي كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التحول في المجتمع العربي، واحتضانه القيم والآفاق التي تحتزنها هذه الطاقة أو تكشف عنها.

الحداثة / التجاوز

- ١ -

لم يُنتج «عصر النهضة» شعراً، وإنما أعاد إنتاج عمودية الشعر. وعلى الرغم مما حققته الحركة الشعرية العربية، منذ بدايات هذا العصر حتى اليوم، وزناً ونثراً، فإن عصر جمالية البداوة/ الخطابة هو الذي لا يزال يوجه نتائجها السائدة. فمعظم الشعر العربي الراهن استطراد للشعر في «عصر النهضة»، أي استطراد للثابت. شعر الوطنية استطراد لشعر الحماسة. وشعر النقد الذي يتناول المجتمع العربي استطراد للشعر السياسي وشعر الهجاء والشكوى. وشعر الحب استطراد لامرئ القيس، أو عمر بن أبي ربيعة، أو جميل بثينة. وأعني بالاستطراد احتضاناً لزمن النموذج الأول ومكانه. فهذه التجربة لم تؤسس بعد الفرق حتى في الشكل. وإذا استثنينا بعض النماذج القليلة، والاستثناء ليس قاعدة، فإن الجملة الشعرية التي توجه الحركة الشعرية الراهنة هي نفسها الجملة الشعرية القديمة. والمفارقة الصارخة هنا هي أن الشعر غير الموزون يحاول أن يلبس خصائص الوزن، وأن الشعر الموزون يحاول أن يلبس خصائص غير الموزون. وهكذا، قد نجد شاعراً يكتب نثراً أقرب إلى حسان بن ثابت، مثلاً، من شاعر آخر يكتب وزناً. وهذا يعني أن

الثابت والمتحول

تغيير الشكل خداع وغير كاف. ويعني بالتالي أن للتجربة الشعرية الجديدة شكلاً منفصلاً عن المضمون، تماماً كما كانت التجربة الشعرية القديمة. لقد تقوّل الشكل «الجديد» هو كذلك وأصبح وعاءً. وما ينطبق هنا على القالب الوزني ينطبق كذلك على القالب النثري.

هكذا نرى الشعراء الذين يكتبون وزناً يميلون إلى النثر (الكتابة)، والذين يكتبون نثراً يميلون إلى الخطابة (الوزن). وهؤلاء وأولئك خطباء مطربون. ومعظمهم ينتقدون الخطابة (الفطرة، البداهة، الارتجال) في حين أنهم يطالبون بالفطرة والبداهة الخ...، من حيث أنهم يميلون إلى «شعر القلب» ويرفضون «شعر الفكر». وهذا الفصل ساذج، رومنطقي من الدرجة الدنيا، بالإضافة إلى أنه تقليدي.

نأخذ أمثلة:

١- اللغة، أولاً. الإيمان المسبق بإعجاز اللغة الشعرية القديمة أدى إلى أن تصبح اللغة مؤسسة، مستقلة عن الأشياء، قائمة بذاتها. وفي حين كانت مهمات الكتابة وأغراضها تتعدد وتتغير، لتعدد الظروف وتغيرها، كانت اللغة تزداد استقلالاً من حيث هي مؤسسة، وتزداد ثباتاً. وكان لهذا الثبات نتيجتان: الأولى، انعزال اللغة عن النشاط الفاعل في المجتمع حتى صارت عالم ألفاظ إزاء عالم الوقائع، بحيث كادت الكلمة أن تصبح رسماً بلا دلالة. والنتيجة الثانية هي تحويل الكاتب (الشاعر) إلى شخص لا يتحرك في الحياة، في معاناة الواقع، وإنما يتحرك في الألفاظ ومعاناة صياغتها. ومن هنا دلالة الأهمية التي يضيفها النقد القديم على اللفظ في الشعر والنثر. فالكتابة، بحسب هذا النقد، صناعة ألفاظ. وبما أن الوسيلة هنا (الألفاظ) صارت غاية، فقد كان محتماً أن يصبح الشعر تكراراً. وإذا ألقينا نظرة على كتب النقد

الحدائث/ التجاوز

العربي نجد أنها تُجمع تقريباً على أن الشعر تجربة في صياغة الألفاظ، لا تجربة في رؤيا الحياة والإنسان والعالم. ولعل في هذا ما يفسر إهمال الشاعر العربي للعالم: فهو لا يعمل حتى على تفسيره، فبالأحرى أن لا يعمل على تغييره. ومن هنا نفهم كيف أن النقد القديم لا يعطي للشعر دوراً تأسيسياً، بل يرى أن دوره هو أن يقبل المؤسس ويحتضنه: لا يرى، بل يصف - يمدح - يهجو - إلخ. وهذا يعني أن الشاعر يكتب دون أن يكتب: لا يشكل أي تشويش على الثقافة السائدة. ويعني أنه يكتب بلغة هي نوع من «اللغة»، أي أنه يستخدم اللغة الشعرية بوصفها «سلعة» جاهزة، ولا يفجر العلاقات، ويبتكر لغته الشعرية الخاصة. لذلك صارت اللغة غمطاً. واللغة - النمط تقود إلى الشكل - النمط، وإلى التعبير - النمط. فنحن، حين نقرأ معظم المجموعات الشعرية «الحديثة» نرى أنها تكاد أن تكون جملة واحدة، بإيقاع واحد.

في النظرة الشعرية الجديدة، لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب. إنه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام، إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة. هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف. وبدل أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر. وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشاعر لا الشعر. وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه: لا يلبسها، وإنما يتجلى فيها. وهكذا يؤسسها: فاللغة تولد مع كل مبدع. فلغة المبدع لا تحيي من الكلام الذي سبق أن نطق به، بل تحيي من كون الإنسان يُعرف، جوهرياً، بين جميع الكائنات، بأنه الناطق. تحيي من الأصل، لا من التالي للأصل. لا تحيي مما تراكم، بل مما لم يتراكم بعد. لا تصدر، بتعبير آخر، عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً، بل تصدر عن مبدع يبدو، لفردة

الثابت والمتحول

إبداعه، كأنه يؤسسها للمرة الأولى. هكذا لا تستمد لغة المبدع رموزها وأبعادها من لغة سابقة، وإنما تنشأ رموزها وأبعادها معها وتنمو معها. ولا نفهمها بالعودة إلى مصادر سابقة (الأساطير، التوراة، الشعر العربي، أو الغربي. إلخ.). وإنما نفهمها بالغوص فيها هي ذاتها.

٢ - المثال الثاني: بعد الزمن. الزمن في التجربة الشعرية الجديدة، هو نفسه الزمن في الشعر القديم: ليس بُعداً داخلياً في الأشياء، يخلقها ويغنيها وإنما هو قدر خارجي يفسد الحياة، ويهدم الكمال، ويلتهم الأشياء. فالزمن دائماً يتضمن الكارثة. وهو من هذه الناحية، زمن رومنتيقي. وسواء تحركت القصيدة الجديدة في مستوى اجتماعي، أو مستوى نفسي أو مستوى استعادي - ذكروي، فهي تتحرك في إطار هذا الزمن، الزمن القدر / الخارجي. هذا المفهوم للزمن يبقينا في إطار القضاء والقدر، وبعدها عن التاريخ. أعني أنه يبقينا في إطار النظرة التقليدية القائلة بأن الآلام والشور «طبيعية» لا يمكن الخلاص منها. والنظرة الجديدة (الشعرية) هي التي تقول بأن الآلام والشور «غير طبيعية»، ولذلك يمكن الخلاص منها. النظرة الجديدة هي الخروج من قدر الطبيعة والدخول في إرادة الإنسان. هي الخروج من الثبات إلى التحول. هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية، والدخول في عالم الصراعات والتناقضات الحياتية. هي الإيمان بأن الإنسان قادر على تغيير نفسه، والعالم معاً، قادر على صنع التاريخ. والقصيدة الجديدة هي التي تكون، من هذه الشرفة، مسرحاً للعالم.

٣ - مثل آخر: معظم الذين يمارسون الكتابة الشعرية في الفترة الزمنية الراهنة، يصعدون عن الرأي القائل بأن الشعر إنما هو تعبير طبيعي عن الواقع. وهم يدافعون عن هذا الرأي، ويعلنونه باستمرار،

الحداثة / التجاوز

ويكررونه. وهذا رأي تقليدي قديم، نابع من مفهوم الزمن بوصفه قدراً.

والموقف الشعري الصحيح، هو الذي يؤكد النقيض: فالشعر الجديد هو ما يناقض الواقع. ففي مجتمع، كالمجتمع العربي، مغترب على جميع المستويات، يجب أن يكون الشعر، والفن، بعامه، نقيضاً للواقع، يحطم جميع أوهامه.

- ٢ -

من هنا يجب أن نعيد النظر، أساسياً، في تقويم «عصر النهضة». ومع أن هذه التسمية آتية من «الغرب»، بالإضافة إلى أن بداية هذا العصر تحدد بدخول الغرب إلى مصر، غازياً، ممثلاً بنابليون، سنة ١٧٩٨، فليس بين «النهضة» العربية والنهضة الغربية، أساس مشترك. فهذه النهضة لم تنطلق من أصل قديم مسيحي - غربي، وإنما انطلقت من أصل مغاير، يوناني - وثني. وحقت، أخيراً، انقلاباً شاملاً، ثقافياً، واجتماعياً. أما «النهضة» العربية فلم تحقق أية خطوة جذرية تمهد لنقل المجتمع العربي إلى تحقيق مثل هذا الانقلاب. ثم إنها «أحيت» أجوبة قديمة عن مشكلات «حديثه»: أي أنها رسّخت الحركة التلفيقية، فيما عمّقت التناقضات بين الثنائيات: الدين/العقل، النبوة/التقنية... إلخ.

نضيف إلى ذلك أن «النهضة» العربية عمقت لدى العربي اعتقاده بأن ما هو حديث إنما هو خاص بغير العرب - سواء كان هذا الحديث طريقة حياة أو طريقة تفكير. هكذا أخذ الحديث يفترض، بالنسبة إلى العربي، مجابهة مع الغرب - مع عالم مختلف. ومن هنا نفهم كيف أن الخلاف بين

الثابت والمتحول

المحافظين والمجددين، القدماء والمحدثين، في المجتمع العربي، رافقه ويرافقه دائماً، نقاش حول الشرق والغرب، وحول طبيعة العلاقة فيما بينهما.

وفي هذا الضوء نعرف كيف أن الحضارة الغربية تعني التغير - أي النقد والبحث وإعادة النظر الدائمة في الأفكار السابقة، والأوضاع السابقة. ونفهم كيف أنها قائمة على الحركة القلقة، المتسائلة، الخلاقة.

وفي هذا الضوء نعرف، بالمقابل، كيف أن الحضارة العربية، بحسب النظرة التي عرضناها تعني الثبات، أي التقليد والنقل. وكيف أنها قائمة على التفسير والمحاكاة، وكيف أن الخلاف بين المحافظة والتجديد، ينظر إليه على أنه دليل أزمة وضياح، لا دليل صحة ووضوح.

نفهم، باختصار، كيف أن الحضارة العربية^(١٧٩) قائمة على الاستعادة وطلب السلامة / النجاة، في حين أن الحضارة الغربية قائمة على طلب المغامرة والاكتشاف.

كل تعبير عن الواقع هو نوع من الاستعارة أو المجاز. ذلك أنه نجأة تخيلي بين الفكر والواقع. ويكون التعبير أكثر عمقاً حين يكون التجابه جدلياً. لكن، حتى في هذه الحالة، يظل التعبير نوعاً من المجاز، أي شكلاً خاصاً من فهم الواقع وتصوره. والخطأ في تقليدية «النهضة»، هي أنها وُحّدت بين الواقع والتصوير الموروث، أي التعبير الموروث. وفي ذلك وُحّدت بين مادة تتغير باستمرار ولا نفاذ لها، وشكل تخيلي - تعبري خاص، ومحدود، لا يمكن أن يستوعب لانهاية هذه المادة - الواقع. ومن هنا توكيد شعراء «النهضة» على التماثل بين شكل تعبري قديم وواقع يتجدد باستمرار. ومثل هذا التماثل محال. ذلك أن أشكال التعبير غير متناهية، شأن الوقائع غير المتناهية. إن «نظام القول»، بتعبير آخر،

الحدائة / التجاوز

لا يمكن أن يكتمل، اكتمال «النظام العضوي»، وإنما يظل مفتوحاً، شأن المجتمع الإنساني الذي هو نظام لا يكتمل، وإنما يتكامل باستمرار.

- ٣ -

تستلزم إعادة النظر في «النهضة» وشعرها، إعادة النظر في معنى اللغة الشعرية.

ليس الشعر ماهية. ليس هناك شعر في المطلق. هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعرياً أو لا يكون. ويحدد الشعري، بدئياً وموضوعياً، بلغته، لا بفكريته. إذ لو كان يحدد بفكريته لما كانت هنالك حاجة إلى نشوء لغة خاصة، شعرية. فممارسة الإنسان للشعر، كتابة وتذوقاً، تعني أن هناك لغة توصف بأنها شعرية، مقابل لغة توصف بأنها غير شعرية. أي أن هذه الممارسة تكشف عن تمايز في مستويات الكلام.

لا أقصد بذلك أن اللغة الشعرية خالية من الفكرية، وإنما أقصد أن هذه اللغة ليست كلمات أو تعابير من جهة، تملأ بأفكار من جهة ثانية. أقصد، بتعبير آخر، أن اللغة في الشعر ليس إناءً للأفكار كما هو الشأن في العلم أو النثر، بعامية. اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد، ودقيق واحد.

المهم، إذن، قبل الكلام على نص شعري ما، وعلى دوره، أن نرى: هل هو، حقاً، شعر، أم لا. وأن نرى، إذا كان شعراً، مدى شعرية.

فكيف نحدد الشعرية في النص؟

هذا سؤال قديم، كان الجواب عنه يتنوع أو يبقى ثابتاً، تبعاً

الثابت والمتحول

للمراحل التاريخية، وتبعاً لتبدل الأزمنة والأوضاع الحضارية. وفي الموروث العربي جوابان: الأول وصفي، خارجي. والثاني تحليلي يستمد معانيه من بنية النص ذاتها.

وبما أننا لا نقدر أن نفهم حاضرنا الشعري إلا في ضوء ماضينا الشعري، فلا بد من أن نستحضر هذين الجوابين.

الأول، الوصفي يعرفه الجميع: الشعر هو الكلام الموزون المقفى. وهذا جواب / تحديد لم تعد له، كما أرى، قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر والنثر. وقد تجاوزته الممارسة الشعرية العربية الحديثة. غير أن هنالك مفارقة يجب أن نشير إليها: فمع أننا نتجاوزناه، بالممارسة، على صعيد الإبداع، يبدو أننا، على صعيد البنى الثقافية السائدة ومؤسساتها، لم نتجاوزه إلا ظاهرياً، وأن معظمنا لا يزال يفكر في الشعر، ويكتبه، ويتذوقه، ويقوم به، ضمن المنظورات والمعايير التي ترتبط بهذا الجواب.

الجواب الثاني يخلخل الجواب الأول ويمهد لتجاوزه، لكنه، بذاته، لا يتجاوزه جذرياً. الشعر، بحسبه، موزون مقفى. لكن بحسبه أيضاً، لم يعد، كل كلام موزون مقفى شعراً، بالضرورة. بتعبير آخر، لم يعد الوزن والتقفية معياراً نوعياً للشعر، فقد طالب هذا الجواب بشيء آخر لا بد منه، يقوم في النص، لكي يصح أن نسميه شعراً. وهذا يتضمن التأكيد على أن هناك نصوصاً موزونة مقفاة وليست، مع ذلك، شعراً.

أسس هذا الجواب الشعراء أنفسهم، وتبعهم في ذلك بعض النقاد. عبد القاهر الجرجاني، بينهم هو أول من حاول أن يصوغه، نظرياً. يرى الجرجاني أن شعرية النص لا تحيى من الوزن والقافية،

الحداثة/ التجاوز

بالضرورة، وإنما تحيء مما سمّاه طريقة النظم، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات. وهذا ما نسميه اليوم طريقة الأداء أو التعبير، أو بنية الكلام.

ويعز الجرجاني، من أجل توضيح شعرية النص، بين معنيين: عقلي، وتخيلي. يحدد الأول بأنه المعنى الذي «يجري مجرى الأدلة والفوائد»، ويصفه بأنه «ثابت» و«صريح» ويحكم عليه قائلاً: «ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب».

ويعلل حكمه هذا بقوله إن الشاعر هنا «يورد معاني معروفة»، وبأنه «يتصرف في أصول كالأعيان الجامدة، لا تزيد ولا تفيد، كالحسناء العقيم، والشجرة الجميلة التي لا ثمار لها».

- ٤ -

يحدد الجرجاني المعنى التخيلي بأنه «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت، وما نفاه منفي»، وبأنه «مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يُحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً». ويقول إن الشاعر يجد في التخيل «سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، وابتداءً في اختراع الصور ويعيد»، وبأنه يكون فيه «كالمستخرج من معدن لا ينتهي».

تتضمن هذه التحديدات النقاط الأساسية الآتية:

- ١ - ليس الواقع، بوقائعه وحقائقه الثابتة، مقياساً لصدق الشعر. وليس التطابق معه معياراً لشعريته أو لجودته. فللشعر واقع آخر، غير الواقع العيني، الجاهز، المباشر، وهو يُبحث ويُقوّم، في منظور هذا الواقع الآخر، وبخصوصيته.

الثابت والمتحول

٢ - لا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر. إنه يُفَلت من كل تحديد، ذلك أنه ليس شيئاً ثابتاً، يتناول شيئاً ثابتاً، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر.

٣ - يجيء الشعر من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي. ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبق، وإنما يجيء من مجهول لا ينكشف، بشكل نهائي، لأنه في حاجة دائمة الى الكشف. وشرط الشعر إذن أن يكشف لنا مجهولاً، لأن الشعر الذي يقدم لنا المنكشف المعروف، لا يكون إلا ترتيباً آخر لما عرفناه، وصياغة ثابتة لما خبرناه، أي أنه يكون عقلياً، ويكون نافلاً، ولا يكون، بالتالي، شعراً.

٤ - الشعر، إذن، لا يُخبر، ولا يسرد، ولا ينقل أفكاراً، ولا يصدر عن العقل والمنطق، ولا عن العادة والتقليد. وإنما يوحى، ويومئ، ويشير، فاتحاً للقارئ أفقاً من الصور، مؤسساً له مناخاً من التخيلات.

٥ - إذا كان المعنى العقلي يعني استخدام المفردات، كما هي، في أصلها الوضعي الاصطلاحي، فإن المعنى التخيلي يعني استخدام المفردات بطريقة تحيد بها عن أصلها الوضعي، أي عما وضعت له أصلاً، ويشحنها بدلالات وإيحاءات وقيم جديدة.

أخذ أمثلة:

يقول أبو تمام:

كَأَنِّي، حِينَ جَرَدْتُ الرَّجَاءَ لَهُ
غَضّاً، صَبَبْتُ بِهِ مَاءَ عَلَى الزَّمَنِ

ويقول، متحدثاً عن مطر الربيع:

الحدائث / التجاوز

مطر يذوب الصحو منه، وخلفه
 صحو يكاد من النصارة يطر
 ويقول ابن طباطبا، يصف النهار:
 رب نهار أمست أصائله
 ترشفت من شمس صبايات
 ويقول ذو الرمة، متحدثاً عن المسافر:
 سقاه الكرى كأس النعاس، فرأسه
 لدين الكرى، من آخر الليل ساجد
 ويقول الشريف العقيلي، واصفاً حنينه إلى حبيبته، ورغبته فيها:
 ضاقت عليّ نواحيها، فما قدرت
 على الإناخة في ساحاتها القبل

الشاعر في هذه الأمثلة يخرج بالكلمات عما وضعت له أصلاً، أي يخرج بها عن المؤلف والعادة. إنه يفرغ الكلمات من دلالاتها السابقة، ويشحنها بدلالات جديدة، من أجل أن يسمي أشياء لم يسمها أحد قبله. ومعنى ذلك أنه يصعب التعبير بوساطة الواقع والحقيقة، عما عُبر عنه في هذه الأمثلة. والمقصود بالواقع والحقيقة هنا ما كان من الألفاظ مفيداً لما وضع له في الأصل. لذلك لا نقدر أن نفهم هذه النماذج، في ضوء تفسيرها عقلياً أو منطقياً، أي في ضوء اتخاذ الواقع والحقيقة معياراً لصدقها، أو لشعريتها. وإنما يجب لكي نفهمها، شعرياً، أن نلجأ إلى تأويلها، بمعنى أننا لا يجوز أن نفرسها بحرفيتها، بل برمزياتها. وهذا ما سمّي، في علم الجمل القديم، المجاز، وما نسميه، اليوم: اللغة الشعرية. هذه اللغة هي التي تتيح للشاعر أن يسمي القبله ناقة، وجسد حبيبته ساحة، وأن يقول إن هذه الساحة أضيق من أن تتسع لقبلاته. ويعلل النقد العربي القديم ظاهرة اللجوء إلى

الثابت والمتحول

المجاز بأن «النفس إذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منه، تشوّت إلى كماله، فلو وقفت على تمام المقصود منه، (كما هي الحال في المعنى العقلي) لم يبق هناك تشوق أصلاً». والمجاز، إذن، يولّد التشوق إلى علم ما ليس بمعلوم، أي إلى تحصيل الكمال. والشعر، إذن، ضمن هذا المنظور، هو ما يخلق تشوقاً لا ينتهي إلى كمال لا ينتهي.

هذه ثورة جمالية - شعرية في تراثنا. وقد صاغها أبو نواس، كما أشرت في «تأصيل الأصول»، في أبيات يمكن أن تشكل بياناً شعرياً، يطيب لي أن أثبتها ثانية هنا أيضاً. يقول:

غير أني قائل ما أتاني
من ظنوني، مكذبٌ للعيان
آخذٌ نفسي بتأليف شيءٍ
واحد في اللفظ، شتى المعاني
قائم في الوهم، حتى إذا ما
رمت، رمت معي المكان
فكأنني تابع حسن شيءٍ
من أمامي، ليس بالمستبان.

- ٥ -

تقوم هذه الثورة، أساسياً، على القول إن اللغة الشعرية تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل، وبأن المستقبل لا حد له، وبأن اللغة الشعرية، تبعاً لذلك، تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع وللإنسان.

وتنهض هذه الثورة الجمالية - الشعرية على ثورة فكرية تناقض

الحدائثة / التجاوز

الثقافة التي تقوم على الرؤيا الختامية للكون، أي التي ترى أن العالم معروف، لا مجهول فيه، وأن مهمة الإنسان أن يشرحه، وأن الزمن، بالتالي، ليس مجالاً لاكتشاف شيء لم يكتشف، في حقل المعرفة، وإنما هو فرصة يتاح فيها للإنسان أن يتعرف على المعروف.

لكن، إذا كان مقياس الجرجاني في شعرية الشعر، يبطل شعرية معظم النتاج الشعري العربي، ماضياً وحاضراً، فكيف تكون الحال، بالنسبة إلى المقياس الشعري الجديد الذي يفيد من الجرجاني، ويضيف إليه أبعاداً أخرى، أكثر غوصاً في مشكلية الشعر، وأكثر إحاطة؟

ولكي نوضح أبعاد هذا المقياس الجديد، لا بد من التوكيد، خصوصاً في ما يتعلق بالكلام الدائر حول الشعر، اليوم، على المبدأ التالي: قبل البحث في ثورية النص الشعري أو عدم ثوريته، في جماهيريته أو نخبويته، في تقدميته أو رجعيته، ينبغي على الباحث أن يتأكد أولاً من شعريته. وقبلنا نجد باحثاً في الشعر، اليوم، ينطلق من هذا المبدأ الأولي. فكل «مجموعة شعرية» مطبوعة، بل كل «قصيدة» منشورة تُعدّ سلفاً، شعراً. وفي هذا يكمن جانب كبير من عوامل التخطب والفوضى في النقد، فهماً وتقويماً.

إن عدم التوكيد على هذا المبدأ هو الذي أدى إلى هذا الركام الهائل من الدراسات الشعرية التي لا قيمة لها، حول «شعر» ليس شعراً. وهو الذي أشاع في الأوساط الأدبية أحكاماً نقدية وتقويمية شوّهت الذوق والفهم، وخلقت مناخاً، باسم الشعر، يناقض الشعر.

من هذه الأحكام، تمثيلاً لا حصراً، إجماع «النقاد المحدثين» على أن «الكوليرا» - النص الذي كتبه نازك الملائكة، عام ١٩٤٧، هو بداية الشعر العربي الحديث. وما من ناقد، بين هؤلاء، توقف قليلاً

الثابت والمتحول

ليسأل: هل هذا النص شعر حقاً؟ وسوف يبدو قاسياً، القول الحق بأن أي شخص يُعنى، عميقاً، بالشعر أو يمتلك خبرة في التذوق والنقد، لا يُسقط هذا النص كلياً من إطار الشعر الحديث وحسب، وإنما يسقطه أيضاً من إطار الشعر. وسيقول عنه ما قاله الجرجاني عن نصوص مماثلة: «ليس للشعر في جوهر هذا النص وذاته، نصيب».

وكما أننا نؤرخ لحركة الشعر الحديث بنصّ ليس شعراً، فإننا كذلك نؤرخ لشعر الثورة أو الشعر الثوري، أو الشعر الواقعي بنصوص ليست من الشعر في شيء، وليست، تبعاً لذلك، من الثورة في شيء. وفوق ذلك يتخذ بعضنا من هذه النصوص مقاييس لشعر الثورة ولشعر الجماهير الثورية.

- ٦ -

كيف نتعرف على شعرية النص، أو على خاصيته الشعرية؟

الجواب، عميقاً، قدمه الجرجاني. وهو، في ذلك، سابق رائد، ليس بالقياس إلى النقد العربي وحسب، وإنما بالقياس أيضاً إلى النقد الشعري الحديث في العالم الحديث.

ومحاولة الإجابة هنا ليست إلا تطويراً وتفتيحاً للنواة التي وضعها الجرجاني.

تعتمد هذه المحاولة على التمييز بين وظائف الكلام. فهذه الوظائف ثلاث: إخبارية (الإعلام، الرواية...)، برهانية (التحليل، التدليل...)، تخيلية (الجمال، الشعر...).

يستند هذا التمييز، بدوره، إلى مفارقة لغوية، لكنها في طبيعة اللغة

الحدائث / التجاوز

ذاتها. فوظيفة اللغة البديهية هي تسمية الأشياء بأسمائها، ومع ذلك تلجأ في أحوال عديدة إلى طريقة تقوم على تسمية الأشياء بغير أسمائها - أي أنها تسمي شيئاً باسم شيء آخر يختلف عنه. ويحفل الشعر الجاهلي (الذي يتغنى به كثيرون، زهواً وافتخاراً دون أن يعرفوه، حقاً) بهذا اللجوء. ويحفل به القرآن الكريم، أيضاً. ويحفل به كذلك الشعر العربي في مختلف عصوره.

بتعبير آخر: مع أن لغة كل إنسان عاقل تريد أن تكون منطقية، فإن اللغة التي يؤدي إليها هذا اللجوء غير منطقية، بمعنى أننا لا نقدر أن نفهمها إلا إذا عدّناها نقيضاً للمنطق، أي تتعارض مع الوظيفة العادية للغة.

أخذ مثلاً هذه الآية: «هَنّ لباس لكم، وأنتم لباس لهنّ». (البقرة: ١٨٧)، فهي تسمي شيئاً باسم شيء آخر يختلف عنه: إنها تغير الوظيفة العادية، المنطقية للغة، أي تغير طبيعة اللغة، ولا نقدر أن نفهمها إلا إذا نظرنا إليها من منظور غير عادي، وغير منطقي.

لماذا تبتعد اللغة، التي هي أداة تواصل منطقي، عن المنطق، وتكون سياقاً يتأسس على هذا الابتعاد؟ ما الذي يدفع الإنسان إلى الخروج من لغة المنطق الواضح، واللجوء إلى لغة أخرى، غامضة، وغير منطقية؟

هنا يكمن سر الشعر، أي تكمن الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة. فهذه اللغة محدودة، في حين أن هذا العالم غير محدود. ولا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود. لا بد إذن من اللجوء إلى وسائل نتغلب بها على هذه المحدودية. هذه

الثَّابِت والمتحوِّل

الوسائل هي، تحديداً، خاصية الشعر أو لغته. وهي التي سمّاها أسلافنا بلغة المجاز.

العبرة في هذه اللغة أكثر حيوية وشمولاً من العبرة في اللغة العادية، ذلك أنها تشير، بالإضافة إلى الشيء أو المسمّى الأصلي، إلى بُعد اللاّمري، وإلى حركة الانفعال والتخيّل عند من يسمّيه، بينما لا يشير التعبير في اللغة العادية إلا إلى الواقع العيني المباشر.

ومعنى ذلك أن المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، وأنه يُضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وأنه يسمّي، إلى ذلك، أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة.

هكذا تتيح هذه اللغة إمكاناً لتجاوز محدودية اللغة: تخرق حدودها، وتقول ما لا يقال. وأن نتجاوز باللغة محدودية اللغة (أرجو ألا تفسّر هذه العبرة، منطقياً) يعني أننا نقدم عالماً غير عادي، أي نقدم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلوّاً.

هنا نرى الفرق أو الفصل النوعي بين ما هو شعري وما هو غير شعري. نضيف إلى ذلك أن الشاعر هنا يعطينا شعوراً حاداً بالواقع، يكشفه ويضيئه، في حين أن اللغة العادية تموّه الواقع وتقنّعه. وبهذا المعنى نقول إن الشعر هو الكلام الإنساني الوحيد الذي يظل، بطبيعته، حرّاً، ذلك أنه يرفض، بطبيعته، كل شكل من أشكال تمويه الواقع، أي كل شكل من أشكال القمع. وحين يخون الشعر طبيعته، بفعل من يمارسه - وما أكثر ما تُخَان الطبيعة - يفقد خاصيته الشعرية، ويبطل، بالتالي، أن يكون شعراً.

بيان من أجل كتابة جديدة

- ١ -

«لماذا أقرأ؟» هذا هو السؤال الذي تفترض الكتابة طرحه، مقابل السؤال الذي افترضت الخطابة طرحه: «لماذا أسمع؟»

تقتضي الخطابة، في صميم بنيتها بوصفها فناً قولياً، جمهوراً مخاطبه. وهي، تبعاً لذلك، قائمة، أساساً، على استمالة هذا الجمهور وإقناعه. وتعني الاستمالة كسب تأييد الجمهور للقضية المطروحة، واستجابته لما يطلب إليه في هذا المجال. ويعني الإقناع إشباع مشاعر الجمهور وعواطفه، وإرضاء فكره، بحيث يميل ذهنه إلى تقبل هذه القضية.

ومن هنا كانت الخطابة فن القول الذي يدفع إلى العمل، أي فن القول العملي، من حيث أنها لا تهدف إلى التأثير في ذهن الجمهور وحسب، وإنما تهدف كذلك إلى التأثير في إرادته. إنها تخاطب العقل والعاطفة من أجل أن توجه الإرادة وتدفعها إلى العمل.

والخطابة هي إذن فنّ التعليم والتحريض، من حيث أنها تقوم، أساسياً، على الإقناع والتأثير. وإذا كان الإقناع يقتضي الوضوح، وقوة البرهان والدليل، وحسن الأداء البلاغي، تقريراً ومباشرة، على

الثابت والمتحول

الأخص، فإن التأثير يقتضي جمال الصوت عند الخطيب، نبرة وتوازناً وإيقاعاً - عبر اللفظ والعبارة، والأسلوب، من جهة، ويقتضي، من جهة ثانية، جمال الحركة - إلقاء وإشارة، هيئة ووقفة وملاحم.

ما تكون غاية الخطابة، بوصفها فناً قولياً، في هذا المنظور؟ إنها جوهرية: الدعوة. الدعوة إلى الرأي أو العقيدة، أو الإيديولوجيا كما نعتبر اليوم، أي أنها دعوة شاملة: اقتصادية - اجتماعية - سياسية. وهي، من حيث أنها دعوة، يشترط فيها التربية، والتوجيه، والهداية، وإذكاء الحماسة للعمل. ومن هنا كانت، بالضرورة، أكثر فاعلية من الكتابة، أو على الأقل يفترض أنها كذلك.

ندرك أهمية الخطابة ودورها في الحياة العربية، من النظر في طبيعة نشأتها. فقد نشأت كحاجة عضوية. أي نشأت في وسط اجتماعي أمي لا يقرأ ولا يكتب ثم جاء القرآن الكريم توكيداً لهذه الحاجة: خاطب أميين. ولذلك خاطبهم بشكل يأسر أسماعهم وقلوبهم معاً، بحيث يؤخذون به وينقادون إليه. ومن هنا جاءت بنية آياته، في معظمها، خطابية. ومن هذه الزاوية، تمكن دراسة القرآن الكريم، من حيث هو فن قولي في القيادة والسياسة، وفي الإقناع أولاً.

بما أن الخطابة تهدف إلى الإقناع والتأثير، فقد قامت، بوصفها طريقة تعبير، على المنطق من أجل الوصول بالجمهور إلى التصديق، أي أنها قامت على الوضوح، بشكل مباشر، ودون إبهام. قامت، بتعبير آخر، على «المعنى العقلي».

وفي هذا ما يفسر ارتباطها العضوي بالدين والسياسة، في المجتمع العربي.

بيان من أجل كتابة جديدة

- ٢ -

يُجمع علماء البلاغة العرب على أن للخطابة أصولاً ثلاثة : الإيجاد، والتنسيق، والتعبير.

يعنون بالإيجاد، ابتكار المعاني المقنعة، وهي تؤخذ من الأدلة (ويُلجأ في ذلك، على الأخص، الى الأمثلة والقياس). ومن الآداب، ويعنون بها الأخلاق والصفات اللازمة للخطيب وللسامع. فما يلزم منها للخطيب: سداد الرأي، صدق اللهجة، التودد. وما يلزم للسامع: رعاية حاله، وخطابه بما يلائمه.

ومن الأهواء، ويعنون بها، الانفعالات التي تثير في النفس اللذة أو نقيضها. وهي تصدر عن الشهوة والغضب.

أما التنسيق فهو ترتيب هذه المعاني، وربط أجزائها بإحكام، لكي تحيى أحسن وقعاً، وأوضح غاية.

والتعبير أخيراً هو الإفصاح عن هذه المعاني، بشكل برهاني، يراعي طبقات السامعين وأحوالهم: تأثقاً في القول، أو بساطة، تصريحاً أو تعريضاً، إيجازاً، أو إسهاباً، بحيث تظل صيغة التعبير مُشاكِلة للمعنى.

تتويجاً لهذه الأسس، بنيت الخطبة، من حيث شكلها، بناءً منطقيّاً. فهي تتسلسل في أجزاء مترابطة: مقدمة، فعرض برهاني، فنتيجة. ويتحدث ابن الأثير عن المقدمة - الافتتاح، فيقول: «خص الافتتاح بالاختيار، لأنه أول ما يطرق السمع من الكلام، ويجب أن يراعى فيه سهولة اللفظة، وصحة السبك، ووضوح المعنى، وتجنب الحشو. وينبغي أن يكون الافتتاح مرتبطاً مع الخطبة ببراعة الاستهلال (أن يأتي

الثابت والمتحوّل

الخطيب في صدر الخطبة بما يدل على المقصود منها)، فإن براعة الاستهلال من أخصّ أسباب النجاح في الخطبة» (المثل السائر، ص ٦٤).

وتقوم المقدمة، إذن، على الإيجاز وسهولة اللفظ، ووضوح المعنى. أما العرض فقوامه أن يقدم الخطيب رأيه بتدليل عليه وتفنيد لما يخالفه - وفقاً لترتيب منطقي، بعيداً عن التعقيد والغموض.

أما النتيجة - الخاتمة، فتلخيص غايته الإيجاز والإقناع.

من هنا اقترنت الخطابة بالبلاغة، بل ربما كانت أقرب فنون القول إلى أن تمثل صورتها الفضلى، استناداً إلى تحديدات البلاغة، كما رآها العرب. ولعلّ خير تحديد هو ما يقوله الجاحظ: «لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك». (البيان والتبيين: ١٧/١).

يمكن القول إن أسلوب الأداء هو، في هذا المنظور، أساس البلاغة والأسلوب هنا هو طريقة الخطيب في: اختيار ألفاظه، وتأليفها، وعرض هذا التأليف في نسق يلائم غرضه وسامعه معاً. الأسلوب بتعبير آخر، هو المظهر الهندسي - البنائي، لفكرة الخطيب وللعلاقة التي يريد أن يقيمها بينه وبين سامعه.

وشرط الأسلوب أن يكون كالفكرة، صحةً ووضوحاً ودقّةً، ومن أجل ذلك، ينبغي أن يتكون من جمل قصيرة، متوازنة، إيقاعية.

بيان من أجل كتابة جديدة

- ٣ -

كان الخطيب، في الجاهلية، بشكل عام، سيد القبيلة وحكيمها. فالخطابة مرتبطة، أصلاً، بالسنيادة والسياسة. وفي الإسلام أضيف الارتباط بالدين. ومن هنا كان الخطيب يجمع في شخصه: التمثيل الديني - السياسي والتعبير عن هذا التمثيل: كان «لغة النظام» ولهذا كانت الخطابة شكلاً أكثر التصاقاً ببنية النظام، من الشعر، من حيث أنها أداة التعبير عن الأغراض الجماعية والآراء العامة، على النقيض من الشعر الذي كان ينحرف أحياناً عن هذه إلى التعبير عن الأغراض الذاتية والانفعالات الشخصية - خصوصاً أن الشعراء لم يكونوا، بعامة، من الأسياد والحكماء، بل كانوا من «عامة» الناس، إجمالاً. وفي هذا ما يفسر انحدار الشعر إلى الابتذال، والتكسب، والهجاء الذي ينال من الحرمات والأعراض. وفيه ما يفسر أيضاً تقديم الخطابة على الشعر، في العهد الإسلامي الأول، لحاجة المسلمين إليها في الدفاع عن الدين الجديد، والتبشير به، وجمع الآراء حوله. وفي هذا، إلى ذلك، ما يفسر تحول الشعر، في العهد الإسلامي الأول، إلى خطابة - أي إلى أن يتبع منهجاً خطيبياً. الشعر الديني - السياسي، مثلاً، كان خطيبياً يقوم على الارتجال، والجدل، وهجاء الخصم، ومدح الصديق. كان، بتعبير آخر، حماسياً - تبشيراً، يعكس العقيدة، ويهدف إلى الإقناع. ومن هنا، تمكن تسميته بالخطابة الموزونة المقفاة.

ولا يعود انتشار الشعر إلى أوليته على الخطابة، نوعياً، وإنما يعود إلى أسباب موضوعية: الأمية وانعدام الكتابة، وإمكان الذاكرة أن تستوعبه وتحفظه أكثر مما تستوعب الخطب وتحفظها. وفي هذا الصدد يؤكد النقاد العرب «أن ما تكلمت به العرب من جيد المنثور، ومزدوج الكلام أكثر

الثَّابِتُ وَالتَّحَوُّلُ

مما تكلمت به من الموزون، إلا أنه لم يحفظ من المنشور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره» (صبح الأعشى: ٢١٠/١). وهذا يعني أن العرب لم يرفضوا الخطابة تفضيلاً للشعر، وإنما ضعفت موضوعياً، بقوة الأشياء ذاتها «لسهولة حفظ الشعر، وشيوعه في حاضرههم وباديهم، وخاصههم وعامهم، بخلاف الخطابة، فإنه لم يتعاطها منهم إلا القليل النادر، من الفصحاء المصاقع فلذلك عزَّ حفظها، وقلَّ عنهم نقلها، وقد كانت تقوم بها في الجاهلية سادات العرب ورؤساؤهم، ممن فاز بقدر الفضل، وسبق إلى ذرى المجد، ويخصَّصون ذلك بالمواقف الكرام، والمشاهد العظام، والمجالس الكريمة، والمجامع الحفيلة» (المصدر السابق نفسه).

وقد وصلت الخطابة إلى أوجها البلاغي في خطابة الإمام علي: أصبحت فنية، تقوم على التأمل العقلي، في تركيب بدوي - حضري. من الناحية الأولى، انتقلت الخطابة من مرحلة الإعلام والإبلاغ، إلى مرحلة الفن، أي أن الطبع اقترن، عضوياً، بالصناعة. ومن الناحية الثانية أخذت تشمل قضايا الروح والفكر والتأمل العقلي، ومن الناحية الثالثة أخذت تجمع بين البداوة والحضارة، أي بين الجزالة الجاهلية، والتأنق والصقل الحضريين.

- ٤ -

الخطابة، إذن، نموذج البلاغة الأرقى، والأكثر فاعلية، ولئن تلاشى أو تراجع، بفعل الظروف، فقد بقي مثلاً في الذاكرة، ومن هنا نشأت الضرورة لمحاكاة هذا المثال في فنون القول الأخرى، وفي طليعتها الشعر. وفي هذا ما يفسر عمل البلاغيين العرب في قياس الشعر على

بيان من أجل كتابة جديدة

الخطابة، كمثال قياس الأدب، بعامة، على الدين. والواقع أن هؤلاء البلاغيين حددوا، في كلامهم على الشعر، بلاغة الخطابة، ولم يحددوا بلاغة الكتابة.

هكذا رسموا للشعر نمطاً وظيفياً، يقوم على سمات موضوعية معينة، سواء في المديح أو الرثاء أو الهجاء، أو غيرها. وقوام هذا النمط الوظيفي، التأثير في السامع، في مناخ من البديهة والارتجال والإيجاز - أي من الوضوح، والدقة، والمباشرة.

لكن، كما تغيرت البنية العربية، اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً، حينما أصبح الإسلام مدينة، أو على الأصح - حينما أخذ يعيش في مناخ مدني - حضري، كان لا بد أن تتغير البنية الأدبية أيضاً.

ونعرف جميعاً أن التحول الاقتصادي - الاجتماعي - السياسي، في المجتمع العربي كان أسرع من التحول اللغوي - الأدبي، على النقيض مما يحدث اليوم.

وهذا عائد في الدرجة الأولى إلى ارتباط البنية اللغوية - الأدبية، ارتباطاً عضوياً بالدين، وعلى الأخص، بلغة القرآن الكريم وبيانه. وساعد في إبطاء هذا التحول، ارتباط البنية اللغوية - الأدبية - الدينية بالنظام السياسي، والصراع الدائم بين هذا النظام والخارج العدو. ولهذا كان لتشديد النظام على إثبات هذه البنية هدفان: الأول تدعيم إيديولوجيته، والثانية اللجوء إليها، احتمائاً من الإيديولوجية المناهضة، وبخاصة تلك الآتية من خارج المجتمع الإسلامي.

وفي هذا ما يفسر القول بمحاكاة القديم، بيانياً، والنسج على منواله، ويفسر، بالتالي، سيادة التقليد، والسر في معاداة التجديد -

الثابت والمتحول

ذلك أن التجديد أخذ يقترن بمناهضة القديم، وبالإحداث الذي يجيء غالباً، من التأثر «بقديم» آخر، غير عربي أو غير إسلامي. بل صار الإحداث، فكرياً وأدبياً، يُفسَّر على أنه مناهضة سياسية للموروث، أو لما هو سائد، بالإضافة إلى كونه مناهضة ثقافية، للموروث، أو لما هو سائد.

وهذا ما يوضح معنى الصراع بين «القديم» و«الجديد»: فهو لم يكن مجرد صراع شعري - أدبي، وإنما كان أيضاً، صراعاً سياسياً.

- ٥ -

كيف أخذت تتغير البنية اللغوية - الأدبية، في المجتمع العربي؟ أخذت، باختصار، تنتقل من بنية الخطابة إلى بنية الكتابة. وبدلاً من السؤال: كيف أخطب؟ نشأ السؤال الجديد: كيف أكتب؟

«لم لا تفهم ما يقال؟»: في جواب أبي تمام هذا، ونعرف جميعاً مناسبة، ما يكشف عن هذا الانتقال - التحول. لم يعد السامع، عنصراً أساسياً في القول، كما كان في الخطابة. كذلك لم يعد الموضوع، عنصراً أساسياً، فيه، كما كان في الخطابة. وإنما صار القائل العنصر الأساسي في القول. ومعنى ذلك أن خطأ فاصلاً بدأ يرتسم: الانفصال عن المشابهة والمحاكاة، بحيث أخذ الشاعر يُحدث شعره الخاص، دون لجوء إلى معيار خارجي - أي دون اللجوء إلى المعيار القديم الموروث. بتعبير آخر، لم تعد القبيلة، أو الخليفة الموضوع الأساسي للشعر، وإنما أصبح الشاعر هو الموضوع، أي أخذ الصنيع الإبداعي يحل محل المحاكاة النقليّة، وغلبت أولية الذات على أولية الموضوع.

بيان من أجل كتابة جديدة

كان الخليفة في قصيدة لجرير أو الفرزدق مثلاً، كل شيء، لكنه أصبح، في قصيدة لأبي تمام أو أبي نواس أو المتنبي، بعدهما وسيلة للشاعر - أي أن الشاعر هو الذي أصبح، شعرياً، كل شيء. ذلك هو طابع الحداثة أو الإحداث في مراحل الأولى، كما عرفناه في المجتمع العربي: الشاعر يجد جوهره الإبداعي العميق في ذاته، لا في خارج ذاته - سواء كان هذا الخارج «تراثاً»، أو كان «جماعة»، أو كان «نظاماً».

هكذا حلّ القارئ الذي سيصبح فيما بعد، مصطلحاً كتابياً، محل السامع (الجمهور) الذي هو، جوهرياً، مصطلح خطابي. هذا التحول نحو الكتابة، أي نحو تعبير مغاير، ولّد تحولاً نحو ثقافة جديدة، وتقويم جديد.

- ٦ -

لا تخاطب الكتابة السامع، عبر أذنه، وإنما تطرح أمام الآخر، نصّاً يشاهده ويتأمل فيه. إنها بتعبير آخر، لا تخاطب الجمهور - «العام» شأن الخطابة، وإنما تتوجه إلى القارئ - «الخاص»، («العام» و«الخاص» هنا لا للتفصيل، بل لتحديد النوع). والقارئ هنا لا يقف أمام النص المكتوب، وقفة السامع أمام الخطبة: يقتنع ويؤمن، أو يرفض ويبقى على رأيه. وإنما يدخل في النص ويتأمله. ولا تخرج توقعاته، فيما يدخل النص، عن ثلاثة:

- ١ - يقرأ هذا النص ليذكره بما عرفه، بشكل أو آخر.
- ٢ - يقرأ هذا النص ليرى ما عرفه معروضاً بشكل جميل، لا يقدر أن يعرضه في شكل مماثل.

الثابت والمتحوّل

٣ - يقرأ هذا النص ليعرف ما لا يعرفه .

وبما أن الكتابة ليست محاكاةً وائتلافاً، وإنما هي اختلاف وإبداع، فإن التوقعين الأولين يسقطان تلقائياً، لأن معرفة المعروف مسألة نافلة، عدا أنها تكرارية. ولهذا، كان التوقع الثالث هو ما ينبغي أن نواجه به النص الكتابي.

القارئ، إذن، لا يطلب من الشاعر أن يعيد إنتاج ما أنتجه الشعراء السابقون، أي أن يعيد إنتاج «الماضي» أو «القديم»، وإنما يطلب منه أن «يحدث» - أي أن يبدع شيئاً جديداً. إنه يطلب من الشاعر رؤيا للعالم وأشياؤه جديدة، وطريقة تعبير جديدة. يعني ذلك أنه يطلب من الشاعر، من حيث هو مبدع، أن يكتب كما لو أن الشعر قبله لا وجود له، أو كأنه فيما يكتب، يخترق الشعر كله، دون أن يراه. بل يطلب من كل كاتب إبداعي أن يكتب كأنه، فيما يكتب، يخترق الكتابة كلها، دون أن يراها.

«لم لا تفهم ما يقال؟»: تصبح دلالتها أن ليس هناك أمام قارئ النص شيء مُعطى، واضح، وأن عليه أن يكشف، هو بنفسه، ما ينطوي عليه هذا النص. وبما أن القراءة مستويات تابعة لمستوى القراء، فلا يمكن أن يصل قارئ النص الإبداعي إلى القبض على «حقيقته» النهائية. فهذه «الحقيقة» مستوياتها أيضاً. القارئ بهذا المعنى «يخلق النص». إنه خلاق آخر يواكب خلاق النص. والنص الإبداعي هو، بهذا المعنى، أفق من الدلالات أو من «الحقائق» وليس «مكاناً» لفكرة أو مجموعة من الأفكار، نراها ونلتقطها بوضوح، واحدةً واحدةً.

بيان من أجل كتابة جديدة

- ٧ -

هذا كله لا يعني أن الشعر «القديم» انتهى، أو أن «الجديد» هو، بالضرورة، أفضل منه. وفي هذا سر الإبداع الفني الذي لا يخضع لما تخضع له التعبيرات الحضارية الأخرى: الاقتصادية - الاجتماعية - السياسية. وإنما يعني أن انتقالنا، حضارياً، من الخطابة إلى الكتابة، يفترض بل يقتضي انتقالنا، فنياً، من علم جمال الخطابة إلى علم جمال الكتابة.

أحدّد ملامح علم جمال الكتابة في النقاط التالية:

١ - أفكر في ما أعرفه وأكتب حول ما أعرفه، هذا هو جوهر نظريتنا الموروثة إلى التفكير وإلى الكتابة. فالعربي يفكر في ما يتضح له من ذاته، لا في ما يغمض. يفكر في ما كتب من قبل لا في ما لم يكتب، بعد. لكن حين لا نفكر إلا في ما نعرفه ولا نكتب حول ما نعرفه، فنحن لا نفكر في الواقع ولا نكتب. الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم. فأن نبدع إذن، أي أن نكتب، هو أن نخرج مما كتبناه - من مسافة لحظة مضت، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي. المفكر، الكاتب لا يفكر إذن ولا يكتب إلا إذا كتب وفكر بشكل مغاير لما يعرفه، بحيث تكون كتابته نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول.

هكذا يتحول إيجاب المجهول إلى ما يشبه موجاً يُغويننا لكي نُبحر فيه: إنه شيء غريب عنا لكنه هو نحن في الوقت ذاته. في حين أن المعلوم شيء غريب عنا وهو ليس منا في الوقت ذاته. وبينما كان الأسلاف الشعراء يفضلون، بوحى الفطرة الموروثة، ما «هم» على ما

الثابت والمتحول

«يفعلون» فإن على الأحفاد اليوم أن يفضلوا ما «يفعلون» على ما «هم» .

٢ - يجب أن تتغير الكتابة تغيراً نوعياً، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتزم معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتزمه في درجة حضوره الإبداعي. ولئن كانت الكتابة، في الماضي، خريطة رسمت عليها حدود الأنواع، وعينت رفوفها وأدراجها، وكان على كل من يدخل إليها، أن يقدم كالزائر أوراق اعتياده النوعية الخاصة، فإن هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف، والداخل إليها هو، وحده، الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو.

٣ - لم يعد كافياً أن نخلق زمناً شعرياً متحركاً، وإنما يجب أن نخلق زمناً ثقافياً متحركاً. وفي هذا تتغير العلاقة في فعل الإبداع: لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق. وذلك يتضمن ثلاث حقائق.

الأولى: ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه. التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك. التراث لا يُنقل بل يُخلق.

الثانية: ليس الماضي كل ما مضى. الماضي نقطة مضبوطة في مساحة معتمة شاسعة. فأن ترتبط، كمبدع، بالماضي هو أن تصدر عن هذه النقطة المضبوطة.

الثالثة: جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها. إنه في الفرق

بيان من أجل كتابة جديدة

الذي يعدّد العالم ويكثره. وإذا كان الجوهر في الفرق، أي الاختلاف، فلا شيء يعوض عن الشعر أو يحل محله. المادة هي الواحدة، أما الكثير فهو الإنسان.

٤ - الفعل المنتج أكثر أهمية من المنتج. يجب أن نكتب ونقرأ، لا بروح التوكيد على النتاج بحد ذاته، بل بروح التوكيد على فعل الخلق. ففعل الخلق أكثر أهمية مما نخلق. بدل أن نعجب بنجاح القصيدة، أي بكماها، ونلتذّ بها كشيء مكتمل، يجب أن نوجه النظر إلى الحركة الخلاقة التي أنتجت هذه القصيدة، إلى الطاقة الإبداعية الكامنة وراءها. فالتناج الأول للمبدع ليس أن ينتج نتاجه، بل أن ينتج ذاته.

٥ - ليست الثقافة استعادة وإنما هي ابتكار. يجب أن نكتب ونقرأ فيما نعي وعياً أصيلاً أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس، وإنما هي في ما يتحرك، ويؤسس. لا تعود الثقافة مجموعة الآثار والقيم والمقاييس والمنجزات المتحققة، بل تصبح الحركة التي هي في طريق التأسيس، تصبح الإبداع متحركاً في اتجاه المستقبل. وهذه هي الثقافة الفعالة التي تبدع الإنسان فيما يبدعها، وتؤسسه فيما يؤسسها.

٦ - البداية المطلقة مستحيلة. لكن ثمة خصوصية تظهر في مظهر البداية حين نغيّر وجهة الانطلاق. هذه الوجهة كانت في الشعر، مثلاً، كما يلي: الكتابة هي نتاج المعنى. كان الشاعر، بتعبير آخر، يكتب المعاني (التي يعرفها). وجهة الانطلاق اليوم هي: المعنى هو نتاج الكتابة. هذا يعني أن القصيدة ليست جواباً، بل هي سؤال ضمن السؤال أو سؤال يتجاوز السؤال. ليس المهم، إذن، في قراءتها،

الثابت والمتحول

أن نبحث عن الجواب بل أن نحدد مناطق الغامض وغير اليقيني من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة. ومن هنا يجب أن نكتب الشعر ونقرأه فيما نستبدل مقولة الفهم بمقولة التأمل. لا أعود أقول: كقارئ، أمام القصيدة: لم أفهمها، ما معناها؟ بل أقرأ وأسأل وأحاول أن أكتشف مزيداً من الأسئلة. كانت مقولة الفهم غاية، في الماضي، واليوم يجب أن تتحول إلى وسيلة.

الشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك. ليس للشعر نجوم. لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده. ليست أن نستوعبه، بل أن نواكبه. وهكذا لم يعد جائزاً أن نقرأ القصيدة خطأً - سطرًا سطرًا، وإنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاءً.

٧ - بعد الإعصار الذي يمحو حدود الأنواع من على خريطة الكتابة، يجيء الهدوء. ثمة حاجة إلى الدخول في تحديد جديد لكتابة جديدة.

ليس الشكل عند الشاعر الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وإنما هو صيغة وجود. أعني أنه وعد ببداية دائمة. ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية، بل ينطلق، على العكس، من أولانية اللاشكل. ابتداءً، يتحرر من المكتسب، المتعلم، الاصطلاحي. ابتداءً، لا يمارس ما مُورس. ابتداءً، يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة. ابتداءً، يتحرك وفي أعماقه طموح ليس إلى أن يتعلم القيم السائدة، بل إلى أن يخلق القيم الجديدة. ابتداءً، يرى أن المسألة ليست أن يكرر لغة معروفة، بل المسألة أن يكتشف لغة غير معروفة. ابتداءً، يختار المجيء من المستقبل.

٨ - الشاعر، في هذا المنظور، لا ينقل في شعره أفكاراً واضحة أو

بيان من أجل كتابة جديدة

جاهزة، كما هو الشأن في كل شعر كلاسيكي، وإنما يمد كلماته كمائن وأشراكاً لالتقاط عالم غائب. وإذا يمدّها يكافح اللغة من حيث أنها نمط: كفاح الشعر ضد اللغة ككفاح الزهرة: الزهرة مشروطة بالتربة لكنها شيء آخر غير التربة. إنه كفاح يجعل اللغة باستمرار ملغومة، محوِّلة عن عاداتها، كفاح «يفسد» اللغة، بأعمق معنى عنه النقاد في كلامهم على «إفساد» أبي تمام للشعر. ومن هنا يبدو الشاعر الحديث في كتابته مخاطراً، يتقدم في مجهول: لا ينظم أرضاً اكتشفها غيره، وإنما يكتشف أرضاً يترك تنظيمها لغيره. وإذا يتقدم في هذه الأرض وما وراءها، لا يتقدم وفقاً لمخطط سابق، بل بدفعات متلاحقة، مفاجئة. كأنه يقول لنا: أنا كاشف مبتكر، ولست كاتباً.

إن شكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكراً - عالماً غير متوقع. كأن اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الخالقة. والكتابة - القصيدة ليست، هنا، شكلاً سابقاً يحضن فكرة لاحقة. إنها لا تعبر عن شيء، ذلك أنها تعبر عن شيء هو كل شيء، ولا تغلق عليه، وإنما تفتحه إلى ما لا نهاية - في تعبير يوحى بأنه صاغ ذاته لتوّه، لا من زمن ماضٍ. فليست الكتابة هنا شيئاً منفصلاً كالمهنة، ليست وصفاً ولا انفعالاً. إنها حالة الإنسان بوصفه كلاً. ومن هنا تعلّمنا أنه ما من شكلٍ مُعطى محدّد يمكن أن يكون في مستوى تجربة كيانية. فهذه التجربة من طور يتجاوز طور الكلام، فكيف إذن لا يتجاوز طور الشكل؟ وتعلّمنا هذه الكتابة كذلك أن جهل الشعراء العرب بهذه الحقيقة هو الذي يُبقي نتاجهم سجين إطارٍ مسبّق كأنه سجين قبر. وتعلّمنا هذه الكتابة أن علم جمال الشعر، وباختصار أن علم الجمال، ليس علم جمال الثابت، وإنما هو علم جمال المتغيّر.

الهوامش

- (١) درّس، مثلاً، تلميذه ابن المعتز قصيدة لأبي نواس وشرحها له: طبقات ابن المعتز، ص ١٩٧.
- (٢) الكامل: الجزء الأول، ص ٢٩.
- (٣) الكامل: الجزء الثاني، ص ١.
- (٤) الشعر والشعراء، ص ١٠ - ١١.
- (٥) الشرح، جزء ١ ورقة ١، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لإحسان عباس، ص ٢٧٩.
- (٦) العمدة، الجزء الثاني، ص ٢٣٦.
- (٧) المصدر نفسه، ص ٢٣٨.
- (٨) العمدة، ص ٢٣٨. (الجزء الثاني).
- (٩) الموشح للمرزباني، ص ٣٩٠.
- (١٠) الموشح: ص ٣٩٢.
- (١١) كان قد عرف سابقاً في اللغتين السريانية والآرامية. وقبلها في الفينيقية والبابلية والسومرية.
- (١٢) قيل إن أول من صنّف كتاباً هو زياد بن أبيه في المثالب، لكنه لم يصل إلينا. والكتاب الأول الذي وصل وطبع كان عن أخبار الأمم الماضية صنّفه عبيد بن شربة الجرهمي، الذي استحضره معاوية من صنعاء (اليمن). وقد طبع في حيدرآباد ١٩٤٧ (بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، الجزء الأول، ص ٢٥٠ - ٢٥١).
- (١٣) توفي سنة ٣٥٤ هـ.
- (١٤) يمكن أن نذكر أسماء أخرى كعبد الحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ والحلاج وابن عربي والسهوردي. وتراثنا حافل بأسماء أخرى كثيرة.
- (١٥) هذه الأقوال وكثير غيرها وردت في صبح الأعشى، الجزء الأول، ص ٣٦ وما بعدها.

الثابت والمتحول

- (١٦) المصدر نفسه، ص ٤٣.
- (١٧) المصدر نفسه، ص ٤٣.
- (١٨) المصدر نفسه، ص ٥٨ - ٦١.
- (١٩) راجع صبح الأعشى، ٥٨/١ - ٦١.
- (٢٠) صبح الأعشى ٨٥/١.
- (٢١) المصدر نفسه.
- (٢٢) صبح الأعشى ٦١/١.
- (٢٣) المصدر نفسه.
- (٢٤) محمود سامي البارودي - شاعر النهضة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩، ص ٤٠٧). راجع أيضاً: (أضواء على الأدب العربي المعاصر، تأليف أنور الجندي، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩، ص ١٣٥ - ١٤٤)؛ (الأدب العربي المعاصر في مصر، تأليف شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ص ٨٣ - ٩١).
- (٢٥) ولد في بغداد سنة ١٨٧٥، في عائلة فقيرة. وكان أبوه عريضاً في الجيش العثماني. وحين مات البارودي (١٩٠٤) كان في نحو الثلاثين. وبينما عمل البارودي وزيراً، فرئيس وزارة، عمل الرصافي عضواً في المجلس المبعوثان، وبعده عضواً في البرلمان العراقي: فكلاهما عني بالسياسة، ومارس شؤونها عملياً. لكن الرصافي عاش أيامه الأخيرة فقيراً، وقبل إنه اضطر إلى بيع السجائر، لكي يعيش.
- تميزت حياته، بالجرأة في التعبير: سياسياً، هاجم الحكم العثماني، وبعده الحكم الإنكليزي. وهاجم، اجتماعياً، العادات والتقاليد الدينية وغيرها، مما أدى إلى الإفتاء بتكفيره وحرق كتابه «رسائل التعليقات»، وطرده من العراق. مات سنة ١٩٤٥.
- ظهر ديوانه في طبعة جديدة بجزئين كبيرين عن دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
- (٢٦) انظر القصائد التالية، تبعاً «إلى الأمة العربية» ص ٢٤٥، «تجاه الريحاني، شكواي العامة»، ص ٣١٣، «كيف نحن في العراق»، ص ٣٩٩، «حكومة الانتداب»، ص ٤٠٣، «المرأة في الشرق»، ص ١٢٥، «نساؤنا»، ص ١٣٠، «حرية الزواج عندنا»، ص ١٣٥، «المرأة المسلمة»، ص ١٤٠، «التربية والأمهات»، ص ١٤٤، «إلى الحجابيين»، ص ١٥٧، (الديوان، المجلد الأول)، «العادات قاهرات»، ص ٣١٦، (الديوان، المجلد الثاني)، دار العودة.
- (٢٧) ص ٣٧٤، المجلد الثاني. انظر أيضاً (المجلد الثاني): «معتك الحياة»، ص ١٠٠، «سياسة لا حماسة»، ص ١٨١.

الهوامش

- (٢٨) انظر، مثلاً: «الحق والقوة»، ص ٢٩٠، «ولسون بين القول والفعل»، ص ٣٣٧، (المجلد الثاني).
- (٢٩) انظر (المجلد الثاني): «مظاهر التعصب في عصر المدنية»، ص ٣٣٢.
- (٣٠) انظر، مثلاً: «ولسون بين القول والفعل»، ص ٣٧٧ (المجلد الثاني)، «يا محب الشرق»، ص ٣٤٤، «الإنكليز في سياستهم الاستعمارية»، ص ٤١٦ (المجلد الثاني).
- (٣١) انظر، مثلاً: «معتزك الحياة»، ص ١٠٠، «المجلس العمومي»، ص ٢٣٧، (المجلد الثاني).
- (٣٢) انظر، مثلاً: «حقيقتي السلبية»، ص ٥٢٢، «بين الروح والجسد»، ص ٥٢٢، «لو»، ص ٥١٩، (المجلد الأول)، «السجاييا فوق العلم وفوق العلم»، ص ٣٦٧، (المجلد الثاني).
- (٣٣) انظر، مثلاً: «نحن والماضي»، ص ٩٣، (المجلد الأول)، «خلال التاريخ»، ص ١٦٣، (المجلد الثاني).
- (٣٤) انظر، مثلاً: «معتزك الحياة»، ص ١٠٠، «ميت الأحياء وحي الأموات»، ص ٤٤٣، (المجلد الأول)، «ما هكذا»، ص ٢٦٣، «الفيل والحمل»، ص ٣٧٩، (المجلد الثاني)، «في سبيل حرية الفكر»، ص ١٤١، «تنبيه النيام»، ص ٢٩٦، «العادات قاهرات»، ص ٣١٦، «في حفلة شوقي»، ص ٣٧٩، (المجلد الأول).
- (٣٥) انظر، مثلاً: «العلم»، ص ٢٦٢، «في القطار»، ص ٥٦٣، «السفر في التومبيل»، ص ٥٨١، ... الخ، وانظر أيضاً قصائده: «الوصفيات»، و«الكونيات» - (المجلد الأول)، حيث يتحدث في الأولى عن الأفكار والآراء العلمية، كالجاذبية والكهربائية ووحدة المادة وغيرها، ويتحدث في الثانية عن المخترعات العلمية كالطيارة والقطار والتلغراف وغيرها.
- (٣٦) انظر، مثلاً: «بعد النزوح»، ص ٣٢٠، «حكومة الانتداب»، ص ٤٠٣، «الوزارة المدنية»، ص ٤٠٩، «آل السلطنة»، ص ٢٧٦، (المجلد الثاني)، «تنبيه النيام»، ص ٢٩٦، (المجلد الأول).
- (٣٧) انظر، مثلاً: «في المعهد العلمي»، ص ٢١٢، «سياسة لا حماسية»، ص ١٨١، «في سبيل حرية الفكر»، ص ١٤١، «خواطر شاعر»، ص ٥٠٥، «أنا والشعر»، ص ٥٤٣، (المجلد الأول).
- (٣٨) كتب مثلاً قصائد حول: وحدة المادة، الجاذبية، الكهربائية وأشعة رنتجن، داروين والتطور، ديكارت والوصول إلى اليقين عن طريق الشك، الاشتراكية،

الثابت والمتحوّل

القاطرة والقطار، كرة القدم، الأوتوموبيل، التلغراف، الفونوغراف، الترامواي، الطائرة، البليارد، الساعة، التصوير الفوتوغرافي، السينما... إلخ، بالإضافة إلى كتاباته حول الموضوعات المباشرة الحية المتصلة بالدين والسياسة والحرب والأخلاق والعادات. ولم يكن يتردد في استخدام الكلمات الأجنبية في شعره مثل: تلفون، تلسكوب، التوموبيل، الكردينال، الجنرال، الفاشستية... إلخ.

(٣٩) ولد في بعلبك سنة ١٨٧٢، ومات في القاهرة سنة ١٩٤٩. في العشرين من عمره هاجر إلى تونس، ومنها إلى باريس، سنة ١٨٩٢. وفي سنة ١٨٩٣، جاء إلى الإسكندرية وعمل محرراً في «الأهرام». وحين انتقلت الجريدة إلى القاهرة، عرض عليه صاحبها بشارة تقلا، رئاسة تحريرها، فرفض كما يروي. أصدر سنة ١٩٠٠ «المجلة المصرية» - وكانت أولى المجلات الأدبية في الشرق العربي، ثم أصدر جريدة «الجوائب».

(٤٠) ولد في القاهرة سنة ١٨٩٢. درس في إنكلترا (لندن) الطب، وتخصص في علمي الأمراض الباطنية والجراثيم، وبقي في لندن حوالي عشر سنوات (١٩١٢ - ١٩٢٢). وبعد أن عاد إلى القاهرة، تولى مهمات مختلفة كان آخرها وكالة كلية الطب بجامعة الإسكندرية، سنة ١٩٣٥. وفي سنة ١٩٤٦ هاجر إلى الولايات المتحدة (نيويورك)، حيث مات في ١٢ نيسان (ابريل) ١٩٥٥.

(٤١) شعر الوجدان، جمع محمد صبحي، ١٩٢٥، ص ٦٨.

(٤٢) جماعة أبوللو، لعبد العزيز الدسوقي، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧١، ص ١٦٠، راجع أيضاً: رائد الشعر الحديث، لمحمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة ١٩٥٥. وتجدد الإشارة إلى أن عباس العقاد لم يكن راضياً عن تسمية المجلة، فقد انتقدها في كلمته المنشورة في عددها الأول، فقال: «عرف العرب، والكلدان يون من قبلهم، رباً للفنون والآداب أسموه عطار... فلو أن المجلة سميت باسمه لكان ذلك أولى، من جهات كثيرة: منها أن أبوللو عند اليونان غير مقصور على رعاية الشعر والأدب، بل فيه نصيب لرعاية الماشية والزراعة، ومنها أن التسمية الشرقية مألوفة في آدابنا ومنسوبة إلينا... وكذلك أرى أن المجلة التي ترصد لنشر الأدب العربي والشعر العربي، لا ينبغي أن يكون اسمها شاهداً على خلل المأثورات العربية من اسم صالح لمثل هذه المجلة». (مجلة أبوللو/١)، ص ٥٤ - ٥٥، وانظر: جماعة أبوللو، ص ٣٠٤ وما بعدها).

(٤٣) كان أبو شادي رئيساً لتحرير المجلة. واختير شوقي رئيساً للجمعية، وقد رأس جلستها الأولى في ١٠ أكتوبر ١٩٣٢، في منزله، لكنه توفي بعد أيام، نهار السبت

الهوامش

- ١٤ من الشهر نفسه، فاجتمع أعضاء الجمعية في ٢٢ من الشهر نفسه أيضاً، وانتخبوا خليل مطران، بالإجماع، رئيساً.
- وكان من أعضائها: أحمد محرم، حسن كامل الصيرفي، علي العناني (انتخب وكيلاً للجمعية)، إبراهيم ناجي، علي محمود طه، كامل كيلاني، أحمد الشايب، محمود أبو الوفا، أحمد ضيف، محمود صادق.
- ثم انضم إليها شعراء ونقاد آخرون بينهم مصطفى عبد اللطيف السحري، صالح جودت، عبد العزيز عتيق، مختار الوكيل.
- (٤٤) مجلة أبوللو، العدد الأول، أيلول (سبتمبر) ١٩٣٢، ص ٤ - ٥. راجع أيضاً: جماعة أبوللو، ص ٣٠٣ وما بعدها.
- (٤٥) جماعة أبوللو، ص ٣١٥ - ٣١٧.
- (٤٦) جماعة أبوللو، ص ٣١٥.
- (٤٧) يعرف أبو شادي الشعر المرسل والشعر الحر بقوله: «يعدّ من الشعر المرسل نسبياً ما تجرد من التزام القافية الواحدة، وإن يكن ذا قافية مزدوجة أو متقابلة، ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل Blank Verse لا يوجد فيه أي التزام للروي» أما الشعر الحر Free Verse فهو الشعر الذي لا يكتفي فيه «الشاعر بإطلاق القافية، بل يجيز أيضاً مزج البحور حسب مناسبات التأثير».
- (الشفق الباكي، المطبعة السلفية، القاهرة ١٩٢٤، ص ٥٣٥).
- ويقول مدافعاً عنها: «إذا عذرت من لا يقدر على قيمة الشعر المرسل والشعر الحر وتنوع الأوزان والابتداع فيها، وأثر كل ذلك في تحرير التعبيرات الشعرية من القيود الثقيلة ودفعها حرة لتكوّن للأدب العربي شعراً درامياً قوياً، بعد أن حرم ذلك طويلاً في ماضيه - إذا عذرت هؤلاء، فلني لا أعذر من يجازفون بأحكامهم تبعاً للمحبة والكراهة لذات الشاعر».
- (المصدر نفسه، ص ١٢٤٠).
- (٤٨) مقدمة الشابي لمجموعة أبي شادي: «الينبوع»، ١٩٣٤.
- (٤٩) جماعة أبوللو، ص ٣٣٣ - ٣٣٥.
- (٥٠) راجع أيضاً: جماعة أبوللو، ص ٣٣٠.
- (٥١) تحت راية القرآن، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٦٣، ص ٢٠٠. وأقوال الرافعي في هذا السياق مأخوذة كلها من هذا الكتاب.
- (٥٢) طه حسين، مقدمة نقد النثر، القاهرة ١٩٣٨، ص ٣.
- (٥٣) يصف طه حسين هذا القول بأنه «مجازفة ساذجة»، المصدر السابق، ص ١.
- (٥٤) طه حسين، المصدر السابق، ص ١٦.

الثابت والمتحوّل

- (٥٥) المصدر السابق، ص ٧٩.
- (٥٦) «الشعر كلام مؤلف، فما حسن فيه، فهو في الكلام حسن وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح. فكل ما ذكرناه من أوصاف حد الشعر، فاستعمله في الخطابة...» (ص ٩٤، المصدر نفسه).
- (٥٧) البداية والنهاية، ٧/٧٠. وهناك أخبار كثيرة عن الاستهانة بالكتابة، راجع ما ورد عن الخطابة في البيان والتبيين للجاحظ، راجع أيضاً الخطابة في صدر الإسلام. محمد طاهر درويش، القاهرة ١٩٦٥، ص ١١٨ وما بعدها. وراجع الخطابة العربية في عصرها الذهبي، إحسان النص، دار المعارف ١٩٦٣.
- (٥٨) راجع «صبح الأعشى» الجزء الأول، ص ٣٥ وما بعدها.
- (٥٩) صبح الأعشى، ص ٣٦. وفي رواية: «قال الأصمعي: كان ذو الرمة يقول: لأن يروي شعري صبي في المكتب، أحب إليّ من أن يرويه الأعرابي، لأن الأعرابي إذا شك في حرف وضع مكانه حرفاً يقتضيه من ساعته وقد سهرت له ليلة. والصبي إذا شك في حرف وضع مكانه حرفاً سكّت حتى يسأل معلمه. (مقدمة مخطوطة ديوان الأبيوردي، نقلاً عن «كتاب القوافي» للتنوخي، دار الإرشاد، بيروت ١٩٧٠ (المقدمة ص ٣٧).
- (٦٠) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران بالعربية، دار صادر، بيروت، ص ٣٤٩.
- (٦١) صايغ توفيق، أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٦٦، ص ١٩٤ - ١٩٥.
- (٦٢) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥١٧.
- (٦٣) المصدر نفسه، ص ٥١٦.
- (٦٤) المصدر نفسه، ص ٥١٨.
- (٦٥) أضواء جديدة على جبران، ص ١٩٥.
- (٦٦) المصدر نفسه، ص ١٦٢.
- (٦٧) الفتوحات: ١٩٨/٣.
- (٦٨) المصدر نفسه: ٣١٢/٢ و ٨٥.
- (٦٩) ابن خلدون، المقدمة، ص ١٠٢.
- (٧٠) انظر: التوراة، الملوك الثاني ١١/٩، آرميا: ٢٩، ٢٦.
- (٧١) أضواء جديدة على جبران، ص ٢٢٥ - ٢٢٦.
- (٧٢) المجموعة الكاملة (المعربة)، ص ٩.
- (٧٣) المصدر نفسه، ص ٩.

الهوامش

- (٧٤) المصدر نفسه، ص ٤١٨ .
- (٧٥) المصدر نفسه، ص ١٠ .
- (٧٦) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ١٢ .
- (٧٧) المصدر نفسه، ص ١٢ .
- (٧٨) المصدر نفسه، ص ٣١ - ٣٢ .
- (٧٩) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٣٣ - ٣٥ .
- (٨٠) المصدر نفسه، ص ٣٧ .
- (٨١) المصدر نفسه، ص ٣٨ - ٣٩ .
- (٨٢) المصدر نفسه، ص ٢٧ - ٢٨ .
- (٨٣) المصدر نفسه، ص ٣٦ .
- (٨٤) المصدر نفسه، مقطوعة «عندما ولدت كآبتي»، ص ٤٠ . . ومقطوعة «عندما ولدت مسرتي»، ص ٤١ .
- (٨٥) المصدر نفسه، ص ٢٩ .
- (٨٦) المصدر نفسه، ص ٣١ (مقطوعة الليل والمجنون) .
- (٨٧) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٨ ، ٣٩ .
- (٨٨) المصدر نفسه، ص ١٥ .
- (٨٩) المجموعة الكاملة (العربية)، مقطوعة «المصلوب»، ص ٣٥ .
- (٩٠) المجموعة الكاملة، (العربية) ص ١٩ .
- (٩١) المصدر نفسه، مقطوعة «العدالة»، ص ١٨ ، و«النملات الثلاث»، ص ٢٥ .
- (٩٢) المصدر نفسه، مقطوعة «القفصان»، ص ٢٥ .
- (٩٣) المصدر نفسه، مقطوعة «الملك الحكيم»، ص ٢٠ ، و«اطلبوا تجدوا»، ص ١٦ .
- (٩٤) المجموعة الكاملة، (العربية) مقطوعة «العالم الكامل»، ص ٤١ - ٤٣ .
- (٩٥) المصدر نفسه، مقطوعة «الله»، ص ١٠ .
- (٩٦) المصدر نفسه، مقطوعة «اللذة الجديدة»، ص ٢٢ .
- (٩٧) المجموعة الكاملة، (العربية) ص ٤٨ - ٥١ .
- (٩٨) المجموعة الكاملة، (العربية)، مقطوعة «الشرائع» ص ١١٠ .
- (٩٩) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٦٩ .
- (١٠٠) المصدر نفسه، ص ١٢١ .
- (١٠١) المصدر نفسه، ص ١٣١ .
- (١٠٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢ .

الثابت والمتحوّل

- (١٠٣) المصدر نفسه، ص ١٦٧ .
 (١٠٤) المصدر نفسه، ص ١٧٧ .
 (١٠٥) المصدر نفسه، ص ٤٤٩ .
 (١٠٦) المصدر نفسه، ص ٤٥٣ .
 (١٠٧) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٤٥٧ .
 (١٠٨) المصدر نفسه، ص ١٠٠ .
 (١٠٩) المصدر نفسه، ص ١١١ .
 (١١٠) المصدر نفسه، ص ١١٦ .
 (١١١) المصدر نفسه، ص ١١٥ .
 (١١٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٠، ٢٧٠، ٢٨٣، ٢٨٥ .
 (١١٣) المصدر نفسه، ص ١٢١ .
 (١١٤) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٢٨٥ .
 (١١٥) المصدر نفسه، ص ٣١٠ .
 (١١٦) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٣٦٧ .
 (١١٧) المصدر نفسه، ص ٣٦٨ .
 (١١٨) المصدر نفسه، ص ٣٦٩ .
 (١١٩) المصدر نفسه، ص ٣٧٢ .
 (١٢٠) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٣٧٤ .
 (١٢١) المصدر نفسه، ص ٣٨٦ .
 (١٢٢) أضواء جديدة على جبران، ص ١٧ .
 (١٢٣) المصدر نفسه، ص ٨٨ .
 (١٢٤) من رسالة لماري هاسكل سنة ١٩٢٢، أضواء، ص ٢٢ .
 (١٢٥) كتبت هذه الأفكار بين سنة ١٩١٥ و١٩٢٢، انظر المصدر السابق، ص ٧٦ - ٧٧ .
 (١٢٦) المجموعة الكاملة، (العربية)، «العواصف»، ص ٣٨٢ .
 (١٢٧) المصدر نفسه، ص ٢١١ .
 (١٢٨) المصدر نفسه، ص ٢١١ .
 (١٢٩) أضواء جديدة على جبران، ص ١٠٩ - ١٥٦ .
 (١٣٠) المصدر نفسه، ص ١٤١ - ١٤٩ .
 (١٣١) المصدر نفسه، ص ١٤٣ - ١٤٤ على سبيل المثال، و ص ١٣٧ .
 (١٣٢) المصدر نفسه، ص ١١٠ - ١١٧، ١١٨ .

الهوامش

- (١٣٣) أعضاء جديدة على جبران، ص ١١٤.
- (١٣٤) المصدر نفسه، ص ١١٥.
- (١٣٥) أعضاء جديدة على جبران، ص ١١٥ - ١١٦.
- (١٣٦) أعضاء جديدة على جبران، ص ١٥٢.
- (١٣٧) المصدر نفسه، ص ١٥٣.
- (١٣٨) المصدر نفسه، ص ١٢٠.
- (١٣٩) المصدر نفسه، ص ١٣٣.
- (١٤٠) المصدر نفسه، ص ١٢٠.
- (١٤١) أعضاء جديدة على جبران، ص ١٣٣.
- (١٤٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦ - ١٤٧.
- (١٤٣) أعضاء جديدة على جبران، ص ١٦٤.
- (١٤٤) أعضاء جديدة على جبران، ص ١٧٧.
- (١٤٥) المصدر نفسه، ص ١٧٨.
- (١٤٦) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٢٨٩.
- (١٤٧) المصدر نفسه، ص ٥٦٦.
- (١٤٨) المصدر نفسه، ص ٥٦٩.
- (١٤٩) أعضاء جديدة على جبران، ص ٢٣٦.
- (١٥٠) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.
- (١٥١) أعضاء جديدة على جبران، ص ٢٣٥.
- (١٥٢) المصدر نفسه، ص ٢١٩.
- (١٥٣) المصدر نفسه، ص ٢١٠.
- (١٥٤) المصدر نفسه، ص ١٩٠ - ١٩١.
- (١٥٥) المصدر نفسه، ص ١٧٩.
- (١٥٦) المصدر نفسه، ص ٢١٧.
- (١٥٧) أعضاء جديدة على جبران، ص ٢٢٦.
- (١٥٨) «حاشية لحياتي»، ص ٤٨٦ - ٤٨٧. يعود النص إلى سنة ١٨٦٤.
- (١٥٩) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٢٩١.
- (١٦٠) أعضاء جديدة على جبران، ص ١٨٠.
- (١٦١) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥١٧.
- (١٦٢) أعضاء جديدة على جبران، ص ٤٧ - ٤٨.
- (١٦٣) ميخائيل نعيمة، جبران، ص ١٩٣.

الثابت والمتحوّل

- (١٦٤) أضواء جديدة على جبران، ص ٥٨ - ٦٠ .
 (١٦٥) المصدر السابق، ص ١٩٤ .
 (١٦٦) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥١٧ - ٥١٨ .
 (١٦٧) أضواء جديدة على جبران، ص ١٥٥ .
 (١٦٨) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥٧٣ .
 (١٦٩) أضواء جديدة على جبران، ص ٢١٦ .
 (١٧٠) المصدر نفسه، ص ١٧٥ .
 (١٧١) المصدر نفسه، ص ١٧٧ .
 (١٧٢) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٤٩٧ - ٤٩٨ .
 (١٧٣) أضواء جديدة على جبران، ص ٢١١ .
 (١٧٤) المصدر نفسه، ص ١٧١ .
 (١٧٥) المصدر نفسه، ص ١٧١ .
 (١٧٦) أضواء جديدة على جبران، ص ٣٣ .
 (١٧٧) أضواء جديدة على جبران، ص ٣٢ .
 (١٧٨) المجموعة الكاملة (العربية)، ص ٥٥٤ - ٥٦٢ .
 (١٧٩) حين أستخدم هنا عبارة «الحضارة العربية» لا أشير إلى هذه الحضارة بوصفها
 كلاً، بمختلف إنجازاتها، وإنما أشير إلى الطابع الذي عمّ من جهة أولى، وساد
 ووجه من جهة ثانية، واستمر فاعلاً سائداً، من جهة ثالثة .

فهرس الأعلام

حرف الألف

إبليس جـ ١: ٩٤ - ٢٧١ - ٢٧٢ -
 ٢٧٣؛ جـ ٢: ٤٢ - ١٦٥ - ٢٩٤؛
 جـ ٣: ٤٦ - ٤٧ - ٢٣٧.
 ابن أبي الإصبع جـ ٢: ١٦١.
 ابن أبي حاتم جـ ٢: ١٦٤ - ٢٤٩.
 ابن أبي الحديد جـ ١: ٣٤٠ - ٣٦٩؛
 جـ ٢: ٢٧٢.
 ابن أبي دؤاد جـ ٢: ٦٢ - ٢٦٢.
 ابن أبي طاهر، أحمد جـ ١: ٣٥٧؛
 جـ ٢: ٢١٩.
 ابن أبي عتيق جـ ١: ٣٦٣ - ٣٦٤ -
 ٣٦٥ - ٣٩٦؛ جـ ٢: ٣٥ - ٢٤٤ -
 ٢٥٦.
 ابن أبي فتن جـ ٢: ١٩٧.
 ابن أبي مليكة جـ ١: ٣٤٧.
 ابن الأثير جـ ١: ١١٦ - ٣٣٢ - ٣٣٣ -
 ٣٤١ - ٣٤٣ - ٣٦٧ - ٣٧٨ - ٣٨١ -
 ٣٨٢؛ جـ ٢: ١٩٥ - ٢٦٤؛ جـ ٤:
 ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ١٢١ - ٢٥٥.
 ابن إدريس، محمد جـ ٢: ٢٤٩ - ٢٥٣ -
 ٢٩٠.
 ابن الأشعث جـ ١: ٣٧٥؛ جـ ٢:
 ٢٩٥.

آدم: جـ ١: ٢٥٤ - ٢٧١ - ٢٧٢ -
 ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٨٤ - ٢٨٥ -
 ٣٥٢؛ جـ ٢: ٤٢ - ٥٧ - ٧٩ -
 ١٦٩ - ١٩١.
 الأمدي جـ ١: ٨٨ - ٩٦؛ جـ ٢:
 ١٩٥ - ١٩٩ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ -
 ٢١١ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ -
 ٢٢٣ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ -
 ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٤٥ -
 ٢٧٣ - ٢٨٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣١٠ -
 ٣١١ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥؛
 جـ ٤: ١٢٢.
 إبراهيم بن عبد الله جـ ٢: ١٨٧.
 إبراهيم بن هانء جـ ٢: ٤٩.
 إبراهيم، حافظ جـ ٤: ٣٩ - ٦٧.
 إبراهيم الخليل جـ ١: ٣٨١؛ جـ ٢:
 ٦١.
 إبراهيم، محمد أبو الفضل جـ ١: ٣٤٠ -
 ٣٦٩؛ جـ ٢: ٢٥٩.
 إبراهيم النخعي جـ ١: ٣٤٢ - ٣٨٠.
 إيسن جـ ٤: ١٧٨.

الثابت والمتحوّل

- ابن الأعرابي جـ ٢: ١٨٦ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٣٠٦ - ٣٠٩ جـ ٤: ٢٢.
- ابن الأنباري جـ ٢: ١٧٥ - ١٨٨ - ١٨٩ - ٢٩٢.
- ابن البزاز الكردي جـ ١: ٣٧٥.
- ابن بسم جـ ٢: ٣١٣.
- ابن بطوطة جـ ٤: ٤٨.
- ابن تيمية جـ ١: ١٤ - ١٧ - ٧٤ - ٣٢٥ - ٣٨٦ جـ ٢: ٢٨٦ جـ ٣: ٧ - ٣٠ - ٣٣ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧١ - ٧٢ - ١٢٠ - ١٢٣ - ٢٣٦ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٤.
- ابن الجراح جـ ٢: ٢٢٦.
- ابن جني جـ ١: ٣٢٩ جـ ٢: ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٨١ - ١٨٥ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ٢٩٢ - ٢٩٥ جـ ٤: ١٠.
- ابن الجوزي جـ ١: ٣٤٦ جـ ٢: ٢٥٤ - ٢٦٧ - ٢٨٣ - ٢٨٥ - ٢٨٦ جـ ٣: ٢٣٧.
- ابن حبابة جـ ١: ١٩٠ - ٣٥٣.
- ابن حجر العسقلاني جـ ١: ٣٢٥ - ٣٤٥ - ٣٨١ - ٣٨٢ جـ ٢: ٢٤٩ - ٢٥٠.
- ابن حزام جـ ٢: ٤٢.
- ابن حزم الأندلسي جـ ١: ١٤ - ١٧ - ٣٦٩ - ٣٧٩ - ٣٨٥ - ٣٨٦ جـ ٢: ٢٥٤ - ٢٥٩ - ٢٦٢ - ٢٦٩ - ٢٨٥ جـ ٣: ١٢٠ - ٢٣٨.
- ابن حنبل، أحمد جـ ١: ٣٣٧ - ٣٤١ - ٣٤٣ - ٣٤٧ جـ ٢: ٧ - ٢٧.
- ٢٨ - ١٥١ - ١٥٤ - ١٥٩ - ١٦٤ - ٢٥٤ - ٢٨٥ جـ ٣: ١٢٠ - ٢٣٧.
- ابن الحنفية، محمد جـ ١: ٢٤٩ جـ ٢: ٢٥٥.
- ابن الحنعمي جـ ١: ٣٣٠.
- ابن خلاد الراهري جـ ١: ٣٤٥.
- ابن خلدون جـ ١: ٢٩ - ١١٢ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ٣٢٢ - ٣٣٩ - ٣٤١ - ٣٥٧ - ٣٥٩ - ٣٨٧ جـ ٤: ٤٨ - ١١٨ - ١٥٣.
- ابن دريد جـ ١: ٣٥٩ جـ ٢: ١٨٨ - ٢٩٥.
- ابن ذي الحبكة جـ ١: ٣٦٧.
- ابن الرواندي (الرواندي) جـ ١: ١٢٩ - ١٣٢ - ١٣٣ جـ ٢: ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٦٦ جـ ٣: ٧ - ١٧ - ١٨.
- ابن رشد جـ ٣: ٦ - ٧ - ١٧ - ٢٠٤ - ٢٣٩ جـ ٤: ٧ - ٣٤.
- ابن رشيقي جـ ١: ١٩٤ - ١٩٨ - ٣٥١ - ٣٥٤ - ٣٥٦ - ٣٥٧ جـ ٢: ٤٠ - ٢٥٧ - ٢٥٩ - ٢٧٣ - ٢٩٧ جـ ٤: ١٠ - ٤٨.
- ابن الرومي، علي بن العباس جـ ٢: ١٩٧ - ٣٠٢ - ٣٠٧.
- ابن زائلة، معن جـ ٤: ٢١.
- ابن الزبير جـ ١: ١٩٠.
- ابن زيدون جـ ١: ٣٨٣.
- ابن سبعين جـ ٣: ٢٣٩.
- ابن سعد جـ ١: ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٥٤ - ٣٧١ - ٣٧٩ - ٣٨١ - ٣٨٤ - ٤٠٦ جـ ٢: ٢٧٢.

فهرس الاعلام

- ابن سعيد بن قتية الباهلي ج ٢ : ١٨٦ .
 ابن السكيت ج ٢ : ١٨٦ .
 ابن سلام الجمحي ج ١ : ١٩٠ - ٢٠٦ -
 ٢١٤ - ٢٥٩ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ -
 ٣٩٤ ؛ ج ٢ : ٤١ - ١٧٦ - ٢٥٧ -
 ٢٩٩ - ٣٠٨ .
 ابن سليم ج ٢ : ٢٧٣ .
 ابن سنان الخفاجي ج ٢ : ١٩٥ .
 ابن السيد ج ٢ : ٢٩٩ .
 ابن سيرين، محمد ج ١ : ٣٨٤ - ٣٨٥ .
 ابن سينا ج ٢ : ١٦٠ - ١٧٣ ؛ ج ٣ :
 ٢٣٩ .
 ابن شرف القيرواني ج ١ : ٣٨٩ .
 ابن طباطبا ج ٤ : ٢٤٧ .
 ابن الطراوة ج ٢ : ٢٩٩ .
 ابن الطفيل ج ٣ : ٢٣٩ .
 ابن عابدين ج ١ : ٧٩ .
 ابن عباد، الصاحب ج ١ : ٣٣٢ .
 ابن عباس، عبد الله ج ١ : ١٧٣ -
 ١٨٠ - ١٩٣ - ٢٥٥ - ٣٣٥ - ٣٣٧ -
 ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٥٨ ؛
 ج ٢ : ١٣٩ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٩ -
 ١٧٠ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٩٢ - ٢٩٣ ؛
 ج ٣ : ٨٢ .
 ابن عبد البر الأندلسي ج ١ : ٣٤٢ -
 ٣٤٥ ؛ ج ٢ : ٢٨٣ - ٢٨٤ .
 ابن عربي ج ١ : ٢٨٢ - ٢٨٥ ؛ ج ٢ :
 ١٠٧ - ٢٤٣ ؛ ج ٣ : ٢٣٩ ؛ ج ٤ :
 ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ -
 ١٥٧ - ٢٦٩ .
 ابن عساكر ج ١ : ٣٧٩ - ٣٨١ - ٣٨٢ ؛
 ج ٢ : ١٦٩ .
 ابن عطا الله ج ١ : ٣٣٣ .
- ابن عقيل ج ٣ : ٢٣٧ .
 ابن العماد الخنيلي ج ١ : ٣٨١ .
 ابن عياض، الفضيل ج ٣ : ٢٣٧ .
 ابن فارس، أحمد ج ١ : ٣٣٠ - ٣٥٩ ؛
 ج ٢ : ١٩١ - ٢٩٨ - ٣٠٠ .
 ابن فورك ج ٢ : ٣٠٠ .
 ابن قتية ج ١ : ٢٩ - ٣١ - ١٩٠ -
 ٢٦٦ - ٣٢٩ - ٣٣٨ - ٣٤٨ - ٣٦٦ -
 ٣٧١ - ٣٧٥ - ٣٩٠ - ٣٩٣ - ٣٩٦ ؛
 ج ٢ : ٤٤ - ١١٤ - ١١٦ - ١٧١ -
 ١٨٨ - ١٩٨ - ٢٥٩ - ٢٩٣ - ٣١٣ ؛
 ج ٤ : ٩ - ١٠ - ١١٨ .
 ابن القيم الجوزية ج ٢ : ٧ - ٢٨٥ -
 ٢٨٧ - ٢٨٩ ؛ ج ٣ : ١٢٠ .
 ابن كثير ج ١ : ٣٨١ .
 ابن الكواء ج ١ : ٣٦٧ .
 ابن ماجد ج ٢ : ٢٨٥ .
 ابن ماجه ج ١ : ٣٤٤ ؛ ج ٢ : ٢٨٣ ؛
 ج ٣ : ٢٣٧ .
 ابن المرتضى ج ١ : ٣٨٤ .
 ابن المستنير، محمد ج ٣ : ٢٤٥ .
 ابن مطهر الحلي ج ١ : ٣٨٦ .
 ابن مطيع ج ١ : ٣٧٣ .
 ابن المعتز، عبد الله ج ٢ : ١٨٦ -
 ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ٢١٢ - ٢٢٧ -
 ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٨ - ٣٠١ -
 ٣٠٢ ؛ ج ٤ : ٢٦٩ .
 ابن مقبل ج ٢ : ٤٠ .
 ابن مقسم ج ٢ : ١٩٠ .
 ابن المقفع ج ٢ : ٨٥ - ٧٦ - ٢٦٥ -
 ٢٩١ ؛ ج ٤ : ٢١ - ٢٦٩ .
 ابن ملجم ج ١ : ٣٤٦ .
 ابن منذر ج ٢ : ١١٥ .

الثابت والمتحول

- ابن منظور ج ٤ : ٤٨ .
 ابن مهرويه ج ٢ : ٢٧٣ .
 ابن نباتة المصري ج ١ : ٣٨١ - ٣٨٣ .
 ابن هرمة ج ٢ : ١١٥ .
 ابن هشام ج ١ : ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٥٦ .
 ج ٢ : ٢٩٢ .
 ابن الهيثم، الحسن ج ٢ : ٢٦٨ .
 ابن وكيع التنيسي ج ٤ : ٤٨ .
 أبو الأسود الدؤلي ج ٢ : ١٧٦ - ١٩١ .
 أبو أسيد الساعدي ج ١ : ٢٣٠ .
 أبو البخري الطائي ج ١ : ٢٤٠ .
 أبو بردة بن أبي موسى الأشعري ج ٢ : ٢٩٥ .
 أبو بكر الصديق ج ١ : ٩٣ - ١٦٢ .
 ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٧٢ - ١٧٣ .
 ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٩٢ .
 ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٧ - ٢٢٣ - ٢٣٥ .
 ٢٥١ - ٢٦٤ - ٣١٧ - ٣٢٢ - ٣٢٨ .
 ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٤٣ - ٣٤٤ .
 ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٥١ - ٣٥٤ - ٣٥٦ .
 ٣٦٦ - ٣٧٧ : ج ٢ : ٢٩ - ٥٨ .
 ١٣٩ - ١٤٦ - ١٤٩ - ١٥٠ - ٢٨٠ .
 أبو بكر الصحابي ج ١ : ٣٨٠ .
 أبو تمام ج ١ : ٣٤ - ٤٢ - ٥٦ - ٨٨ .
 ١٤٥ - ١٥٣ - ١٥٤ : ج ٢ : ٣٣٠ .
 ١٠٩ - ١١٣ - ١١٧ - ١٢٦ - ١٢٧ .
 ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٨٣ .
 ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ .
 ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٤ - ٢٠٥ .
 ٢٠٦ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ .
 ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ .
 ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢١ - ٢٢٢ .
 ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ .
 ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ .
 ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٧٢ - ٢٧٨ - ٣٠١ .
 ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ .
 ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ .
 ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ : ج ٣ :
 ١٦ - ١٧ - ١٨ : ج ٤ : ٦ - ١٢ .
 ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ٣٩ - ٤٩ .
 ١٢٢ - ٢١٥ - ٢٤٦ - ٢٦٠ - ٢٦١ .
 ٢٦٧ .
 أبو ثور ج ١ : ٣٤٣ .
 أبو جعفر، محمد بن عمران ج ٢ : ١٨٦ .
 أبو جهل ج ١ : ١٨٣ - ٣٦٠ .
 أبو الحسن الكاتب ج ٢ : ٣٠٧ .
 أبو حمزة الخارجي ج ١ : ٢٤٢ - ٢٤٣ .
 ٣٧٦ .
 أبو حنيفة ج ١ : ١٧٤ - ١٧٥ - ٢٤١ .
 ٣٢٧ - ٣٤٢ - ٣٧٥ - ٣٨٢ - ٣٨٧ .
 ج ٢ : ٧ - ١٤ - ١٤٤ - ١٥٩ .
 ١٦٠ - ٢٤٩ - ٢٨٤ .
 أبو داود ج ٢ : ٢٨٣ - ٢٨٥ .
 أبو الدرداء ج ١ : ١٨١ - ٣٤٤ .
 أبو دهل الجمحي ج ١ : ٤٠٠ - ٤٠١ .
 ج ٢ : ٢٩٩ .
 أبو دعل الخزاعي ج ١ : ٢٢٠ .
 أبو دؤاد ج ٢ : ٣٩ - ٢٢١ : ج ٣ :
 ٢٣٧ - ٢٣٩ .
 أبو ذر الغفاري ج ١ : ١١٦ - ٢٢٥ .
 ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٣٣ - ٣٣٩ - ٣٦٧ .
 ج ٣ : ١٤١ .
 أبو زهرة، محمد ج ١ : ٣٢٧ : ج ٢ :
 ١٤ - ١٥١ - ٢٤٩ - ٢٥١ - ٢٥٢ .
 ٢٥٤ - ٢٨٢ - ٢٨٧ - ٢٨٩ .

فهرس الاعلام

٤١ - ٤٤ - ١٧٦ - ١٨٧ - ١٩٨ ؛

جـ ٤ : ٩ - ١٢٦ - ١٣١ .

أبو عمرو الجرمي جـ ٢ : ١٨٤ .

أبو عمرو الشيباني جـ ٢ : ١٨٥ .

أبو الفضل الدمشقي جـ ٢ : ٦٨ .

أبو قيس بن الأسلت جـ ١ : ١٤٢ .

أبو لهب جـ ١ : ٣٧٠ .

أبو ليلى الفقيه جـ ١ : ٣٧٤

أبو ماضي، إيليا جـ ٤ : ١٤٤ - ١٤٥ .

أبو محجن الثقفي جـ ١ : ١٩٥ - ٢٢٠ -

٢٦٣ - ٣٥٥ .

أبو مسافع جـ ١ : ٣٦٠ .

أبو مسلم الخراساني جـ ١ : ٢٤٢ .

أبو المغيث، موسى بن إبراهيم الرافقي

جـ ٢ : ١٩٦ .

أبو النصر، عبد الكريم جـ ٣ : ٢٤٤ .

أبو نواس جـ ١ : ٣٤ - ٤٢ - ٥٦ -

١٣٤ - ١٥٣ - ١٥٤ ؛ جـ ٢ : ١٠٩ -

١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ -

١٢٢ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٨ - ١٢٩ -

١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٩ - ١٩٥ -

٢٠٩ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٤٥ - ٢٤٦ -

٢٧٥ - ٢٩٥ - ٣٠٣ - ٣٠٨ - ٣١١ -

٣١٣ - ٣١٤ ؛ جـ ٣ : ١١ - ١٦ -

١٧ - ١٨ ؛ جـ ٤ : ٦ - ٩ - ١٢ -

١٤ - ١٥ - ١٧ - ٤٩ - ٢١٥ -

٢٤٨ - ٢٦١ - ٢٦٩ .

أبو هاشم جـ ٢ : ٢٥٥

أبو الهذيل العلاف جـ ٢ : ٩٢ .

أبو الهذيل، محمد جـ ٢ : ٢٦٩ .

أبو هريرة جـ ١ : ٣٢٨ - ٣٤٠ - ٣٤١ -

٣٤٤ - ٣٨٠ ؛ جـ ٢ : ١٦٣ ؛ جـ ٣ :

٨٢

أبو سعيد الخدري جـ ١ : ١٨١ - ٣٤١ -

٣٤٥ .

أبو سعيد السيرافي جـ ٢ : ١٨٨ .

أبو سفيان جـ ١ : ١٩١ - ٣٣٦ - ٣٣٩ -

٣٥٢ - ٣٦٧ ؛ جـ ٢ : ٥٩ .

أبو سليمان الغنوي جـ ١ : ٣٦٠ .

أبو سمّال الأسدي جـ ١ : ٢٦٥ .

أبو شادي، أحمد زكي جـ ٤ : ٩٩ -

١٠٠ - ١٠٢ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ -

٢٧٢ - ٢٧٣ .

أبو شجرة السلمي جـ ١ : ٢٢٠ .

أبو الشيص، محمد بن رزين جـ ٢ :

١٩٧ - ٣٠١ - ٣١٢ .

أبو طاهر بن هاشم جـ ٢ : ٢٩٩ .

أبو الطمّحان القيني جـ ١ : ٢٦٤ .

أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني جـ ٢ :

٣٠٣ .

أبو العباس السفاح جـ ٢ : ٣١ - ٣٢ .

أبو عبد الله اليزيدي جـ ٢ : ١٨٧ .

أبو عبيدة بن الجراح جـ ١ : ١٦٢ -

١٦٣ .

أبو عبيدة معمر جـ ١ : ٢٦٠ - ٣٤٣ -

٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ ؛ جـ ٢ : ١٧١ -

١٧٩ - ١٨٠ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ -

١٨٧ - ٢٩٣ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ .

أبو العتاهية جـ ٢ : ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ -

٢٠٩ - ٢٧٢ - ٣١٢ .

أبو عزة جـ ١ : ٣٥٣ .

أبو العطاء السندي جـ ٢ : ١١٢ .

أبو العلاء المعري جـ ٤ : ٧١ - ١٨٨ .

أبو عمرو بن العلاء جـ ١ : ١١٦ -

٢١٢ - ٣٦٠ ؛ جـ ٢ : ٣٥ - ٣٦ -

الثابت والمتحول

- أبو هفان جـ ٢: ٢١٧.
أبو الهياج جـ ٣: ٨٣.
أبو الوفاء، محمود جـ ٤: ٢٧٣.
أبي بن كعب جـ ١: ١٧٤.
الأيباري جـ ٢: ٢٥٩.
الأيوردي جـ ٤: ٢٧٤.
الأتراك جـ ٤: ١٧١ - ١٧٢.
أحمد بن عبد الوهاب جـ ٢: ٢٦٥.
الأحناف جـ ١: ٨٦.
الأحنف بن قيس جـ ١: ٩٠.
الأحوص جـ ١: ٢١٧ - ٢١٨ - ٢٢٠.
٢٦٦ - ٣٩٤ جـ ٢: ٣٦.
أحيحة بن الجلاح جـ ١: ٢١٣.
الأخطل جـ ٢: ٣٤ - ١٩٨ - ٢٠٩؛
جـ ٤: ٩.
الأخفش، سعيد بن مسعدة جـ ١:
٣٦٠ جـ ٢: ١٨٢ - ١٨٥ - ١٩١.
إخوان الصفا جـ ٣: ٢٣٩.
الإخوان المسلمون جـ ٣: ١٥٤ - ٢٤٥.
أدونيس جـ ١: ١٣ - ٢٨ - ٣٧ جـ ٣:
٣١ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٣ - ١٤٤.
١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٥٠ - ١٥١ -
١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ -
١٥٨ - ١٥٩ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ -
٢٤٣.
أرسطو جـ ١: ٤١ جـ ٢: ٧ - ٤٦؛
جـ ٤: ٢٠٥.
إرسلان، شكيب جـ ٤: ٣٩،
الأرقط بن قريع جـ ٢: ٤١
أركون، محمد جـ ٣: ١٤٠ - ١٦١.
الأزارقة جـ ١: ٢٣٤ - ٣٨٠.
الأزد جـ ١: ٣٠٨.
أسامة بن زيد جـ ١: ١٧٦ - ٣٤٣.
الإسبان جـ ٤: ٧٢.
إسحاق بن إبراهيم الموصلي جـ ٢:
٢١٤.
إسحاق بن عيسى جـ ٣: ٢٤١.
أسد جـ ٣: ٦٢.
الأسد، ناصر الدين جـ ١: ٣٥٤.
إسرافيل جـ ٣: ٥٠.
اسطفان، غسان جـ ٣: ١٤٠ - ١٤٩ -
١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٦٢ - ٢٤٣.
الاسفراييني جـ ١: ٣٢٦ - ٣٨٢.
إسماعيل جـ ١: ١٩١ جـ ٢: ٦١.
الإسماعيلية جـ ٣: ٢٣٩.
الأسود بن يزيد جـ ١: ٢٢٧.
أسيد بن حضير جـ ٢: ١٧٠.
الأشعرية جـ ٣: ٢٣٧.
الأشتر، مالك جـ ١: ٢٢٧ - ٣٦٧ -
٣٧١.
الاشتراكية جـ ٣: ١٨٣ جـ ٤: ١١٢ -
٢٣١ - ٢٧١.
الأشعث بن قيس جـ ١: ٣٤١.
الأشعري، أبو الحسن جـ ١: ١٠١ -
٢٤٧ - ٣٦٩ - ٣٧٩ جـ ٢: ٩٤ -
٣٠٠.
الأشعري، أبو موسى جـ ١: ٧٤ - ٧٥ -
١٩٤ - ٣٢٥ جـ ٢: ١٤٩.
الأشعرية جـ ١: ٩٧.
الأصفهاني (الأصبهاني) أبو الفرج جـ ١:
٣٣٩ - ٣٧١ - ٣٧٥ - ٣٧٦ جـ ٢:
١١٦ - ١٨٢.
الأصفهاني أبو نعيم جـ ٢: ٢٩٧.
الأصمعي جـ ١: ٢٠٩ - ٢١١ - ٢١٤ -
٢٥٩ - ٢٦١ - ٣٣٤ - ٣٦١ - ٣٦٤ -
٣٨٩ - ٣٩٤ جـ ٢: ٣٣ - ٣٤.

فهرس الاعلام

- إلياس، توفيق جـ ٤ : ٣٦ .
 الإمامية جـ ١ : ١٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥١ .
 ٢٥٥ - ٣٢٣ - ٣٢٤ ؛ جـ ٢ : ٩٨
 جـ ٣ : ٦٨ - ٢٣٨ .
 الامبريالية جـ ٤ : ١٩٤ .
 أم تميم ابنة المنهال جـ ١ : ١٧٨ .
 امتياز، علي عرش جـ ١ : ٣٤٨ .
 أم جندب جـ ١ : ٢٠٩ - ٢٦١ - ٣٦٢ .
 أم خالد بنت خالد بن سعيد بن العاص
 جـ ٣ : ٧٠ .
 أمرسون جـ ٤ : ٧٣ .
 أمرؤ القيس جـ ١ : ١٤٣ - ١٤٤ -
 ١٩٠ - ١٩٧ - ١٩٨ - ٢٠٨ - ٢٠٩ -
 ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٤ - ٢٥٨ -
 ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ -
 ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ -
 ٣٥٢ - ٣٥٤ - ٣٥٧ - ٣٦٢ - ٣٦٣ -
 ٣٨٩ - ٣٩٠ ؛ جـ ٢ : ٣٦ - ٣٧ -
 ٤١ - ٤٢ - ٤٦ - ٢٥٧ -
 ٢٩٦ - ٣١٥ ؛ جـ ٣ : ٢٠٤ - ٢١٧ ؛
 جـ ٤ : ٤٩ - ٦٨ - ١٣٣ - ١٣٥ -
 ١٣٨ - ٢٣٧ .
 أم سلمة جـ ١ : ٢٧٨ ؛ جـ ٣ : ٨٢ .
 أم معبد جـ ٢ : ٧٧ .
 أمهات المؤمنين جـ ٢ : ٦١ .
 الأمويون جـ ١ : ٣٨٣ ؛ جـ ٢ : ٣٠ -
 ٣٢ .
 أمية جـ ١ : ٣٦٦ .
 أمية بن أبي الصلت جـ ١ : ١٩١ -
 ١٩٢ .
 الأمين (الخليفة العباسي) جـ ٢ : ١٨٦ .
 أمين، أحمد جـ ١ : ٣٤٧ - ٣٥٧ - ٣٧٥ -
 ٣٨٠ ؛ جـ ٢ : ٢٤٩ - ٢٥٤ - ٣٠٠ .
 ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ -
 ١١٣ - ١١٤ - ١٧١ - ١٧٩ - ١٨٠ -
 ١٨١ - ١٨٤ - ١٨٧ - ٢١٤ - ٢١٥ -
 ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٥٧ - ٢٦٠ - ٢٧٢ -
 ٢٩٥ - ٢٩٨ - ٣٠٩ ؛ جـ ٣ : ١٢ -
 ٢٧٤ .
 الأعاجم جـ ١ : ٣٥ .
 الأعراب جـ ٢ : ٤٩ - ٥٣ .
 الأعشى جـ ١ : ١٩١ - ٢١١ - ٢١٤ ؛
 جـ ٢ : ٤٠ - ١٦٦ - ١٧٢ - ٢٠٩ -
 ٢٢٤ - ٢٢٥ .
 أعشى همدان جـ ١ : ٢٤٠ - ٣٧٣ ؛
 جـ ٢ : ١١٠ - ٢٧٢ .
 الأعظم، الأمير محمد جـ ٣ : ٢٤٥ .
 الأعمش جـ ١ : ٣٤٦ .
 الأغارقة جـ ٤ : ١٨٠ .
 الأفغاني، جمال الدين جـ ٣ : ٩ - ٩٦ -
 ١١١ - ١١٥ - ١٥٤ - ١٩٢ - ١٩٤ .
 أفلاطون جـ ٢ : ١٠١ .
 الأفوة الأودي جـ ١ : ١٩١ ؛ جـ ٢ :
 ٤٢ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٣١٤ .
 الأقدمون جـ ٤ : ٤١ - ٤٣ - ٦٢ - ٧٢ -
 ١١٨ .
 الأقيشر الأسدي جـ ١ : ٢٦٦ - ٣٩٤ .
 أكثم بن صيفي جـ ٢ : ٧٩ .
 آل أمية جـ ١ : ٢٣٦ .
 آل البيت جـ ١ : ٢٥٠ .
 آل محمد جـ ١ : ٣٤٣ .
 آل مروان جـ ١ : ٢٤٢ .
 الألمان جـ ٤ : ٧٢ .
 الألوسي، أبو عبد الله العباس جـ ٢ :
 ٣٠٧ .
 الألوسية جـ ٣ : ٢٤٤ .

الثابت والمتحول

- الأنباري ج ١: ٢١٢ - ٣٦٣؛ ج ٢: ٢٩٥.
الأنبياء ج ١: ٢٥٢ - ٢٥٤؛ ج ٢: ٧٨ - ٧٩ - ٨٧ - ٨٨ - ١٠٧؛
ج ٣: ٤٦ - ٥٠ - ٥٤ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٢ - ٢٣٠ - ٢٣٨؛ ج ٤: ٥٩ - ١٤٧ - ١٦٧.

حرف الباء

- الأندلسي ج ٢: ١٨٩.
الإنس ج ٣: ٥٠.
الأنصار ج ١: ١١٥ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٧٧ - ٢٢٤ - ٣٣٧ - ٣٨٣؛ ج ٢: ٥٨ - ١٧٠.
الأنصاري، أبو زيد ج ١: ٣٥٨ - ٣٥٩؛ ج ٢: ١٨٠ - ١٨١ - ٢٩٥ - ٢٩٨.
الأنصارية ج ١: ٢١٣.
الإنكليز ج ٣: ١٣١.
أنيس، إبراهيم ج ١: ٣٢٩؛ ج ٢: ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٧ - ١٨٢ - ٢٩٣ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٣٠١.
أهل اللمة ج ١: ٣٧٨ - ٣٧٩.
أهل السنة ج ١: ٢٥١ - ٣١٧؛ ج ٢: ١٧٥.
أهل الكتاب ج ١: ١٨٦.
الأوائل ج ٤: ١٢ - ٤٥.
الأوروبيون ج ٣: ١١٤ - ٢٤٢.
الأوزاعي ج ١: ٣٢٨ - ٣٤٣ - ٣٧٩ - ٣٨٢ - ٣٨٣؛ ج ٢: ٢٨٣.
الأوس ج ١: ١٦٣.
أوس بن غلفاء الهجيمي ج ٢: ٣٩.
الأولون ج ٤: ٧٠ - ١١ - ١١٤.
الأئمة ج ١: ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٣٢٣.
الأئمة المعصومون ج ٢: ١٤٣.
إيزوت ج ٤: ١٦٥.
إيزيس ج ٤: ١٨٨.
الإيطاليون ج ٤: ١٧٢.
أبْن بن حريم ج ١: ٣١٤.
أيوب، رشيد ج ٤: ١٤٥.
باحوط، وديع ج ٤: ١٤٥.
البارودي، محمود سامي ج ٤: ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٥ - ٦٤ - ٦٧ - ٦٨ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٥ - ٢٧٠.
الباقر، الإمام ج ١: ٢٥٥ - ٣٨٧.
الباقلاني ج ١: ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٣٢٦؛ ج ٢: ١٣٠ - ١٧٠ - ١٧١ - ٢٧٩ - ٢٩٢ - ٢٩٣.
باكونين ج ٣: ٢٣٠.
بامات ج ١: ٣٣١.
بشينة ج ١: ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠٢ - ٣٠٣.
البجاوي، علي ج ١: ٣٤٢ - ٣٩٤؛ ج ٢: ٢٥٧ - ٢٥٩.
بجير ج ١: ١٩٠.
البحري ج ٢: ١٩٦ - ١٩٧ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢٢٨ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٤٥.

فهرس الاعلام

- بشر المريسي جـ ٢ : ١٧٥ .
 بشير بن سعد جـ ١ : ١٦٣ - ١٦٥ .
 البصريون جـ ٢ : ١٧٥ - ١٨٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ .
 البطلليوسي جـ ١ : ٣٥٨ جـ ٢ : ٢٨٧ .
 البعث الحنفي جـ ٢ : ٣١١ .
 البغدادي، عبد القادر جـ ١ : ٣٤٥ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧٩ - ٣٨٢ - ٣٨٥ .
 ٣٩١ جـ ٢ : ٦٨ - ١٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٩ - ٣١٧ .
 البلاذري جـ ١ : ٣٠٤ - ٣٧٩ - ٣٩١ .
 بليغ، عبد الحكيم جـ ١ : ٣٥٧ .
 البلغار جـ ٣ : ١١٧ .
 بليك، وليم جـ ٤ : ١٥٢ .
 البناء، حسن جـ ٣ : ٢٤٥ .
 بنات البحر جـ ٤ : ١٨٨ .
 البندنيجي، إبراهيم بن الفرج جـ ٢ : ٣٠٧ .
 بنو أبي العاص جـ ١ : ٢٤٠ .
 بنو إسرائيل جـ ١ : ٣٣٥ .
 بنو أمية جـ ١ : ١٧٠ - ٢٢٤ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٦٦ - ٣٦٨ - ٣٧٦ - ٣٧٧ .
 ٣٨٣ جـ ٢ : ١١٢ جـ ٣ : ١٢٠ .
 بنو نعيم جـ ١ : ٨٩ - ٣٠٥ - ٣٠٨ - ٣٤٠ .
 بنو جرول بن نهشل جـ ١ : ٣٩٣ .
 بنو حرب جـ ٢ : ٣١ .
 بنو راسب جـ ١ : ٣٨١ .
 بنو عامر جـ ١ : ٣٤٤ .
 بنو العباس جـ ٢ : ٣٢ جـ ٣ : ١٢٠ .
 بنو عبد المطلب جـ ٢ : ٣١ .
 بنو عيس جـ ١ : ٤٠٣ .
- ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣١٠ - ٣١٥ ؛
 جـ ٤ : ٣٩ - ٤٦ .
 البخاري جـ ١ : ٢٥٨ - ٣٣٥ - ٣٤١ - ٣٥٤ - ٣٥٧ جـ ٢ : ٢٨٥ - ٢٣٦ .
 البخاري، عبد العزيز جـ ٢ : ٢٨٦ .
 البدو جـ ٢ : ٤٩ - ١٨٦ .
 بدوي، عبد الرحمن جـ ١ : ٣٧٠ - ٣٨٥ جـ ٢ : ٨٨ - ٩١ - ٢٦٥ - ٢٧٠ .
 براد، يوري جـ ١ : ٣٢٩ .
 البرامكة جـ ٢ : ٢٧٣ .
 البراهمة جـ ٢ : ٨٠ .
 برنارد، لويس جـ ٢ : ٧١ .
 بروكلمان جـ ١ : ٣٥٩ - ٣٦٥ - ٣٨٩ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٦ جـ ٢ : ٢٥٧ - ٢٦٩ .
 برومويوس جـ ١ : ٣٧ جـ ٤ : ٢٣٣ .
 بروننج جـ ٤ : ٧٣ .
 برهون، هنري جـ ١ : ٣٧ - ٣٨ .
 البردوي جـ ١ : ٣٢٧ جـ ٢ : ٢٥٣ - ٢٨٦ - ٢٨٨ .
 بزرج بن محمد العروضي جـ ٢ : ١٨٥ .
 برزويه جـ ٢ : ٢٦٦ .
 البستاني، سعيد جـ ١ : ١٢ .
 البسطامي، أبو يزيد جـ ٢ : ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ٢٤٢ - ٢٧١ - ٢٧٠ .
 بشار بن برد جـ ١ : ٤٢ - ٣٣٠ جـ ٢ : ١١٤ - ١١٥ - ١٨٢ - ٢٠٥ - ٢٠٩ - ٣٠٣ - ٣٠٨ جـ ٤ : ١١ - ١٢ - ١٣ .
 بشر بن نعيم، أبو الضياء جـ ٢ : ٣٠٥ .

الثَّابِتُ وَالْمُتَحَوِّلُ

التصوف جـ ١ : ١٣٨ - ١٤٠ ؛ جـ ٤ :
١٠٦ - ١٦٣ .

التفتازاني، أبو الوفا ؛ جـ ١ : ٣٨٥ .
التفتازاني، سعد الدين جـ ١ : ٣٦٩ ؛
جـ ٢ : ٢٦٩ .

التقدمية جـ ٣ : ٢٠ .

تقلا، بشارة جـ ٤ : ٢٧٢ .

التقليديون جـ ٤ : ١٦ - ٥٣ .

التلفيقية جـ : ٢٤١ .

تميم جـ ١ : ١٤٣ - ٢٠٧ ؛ جـ ٢ : ٤٤٤ ؛
جـ ٣ : ٦٢ .

تميم بن مقبل جـ ٢ : ٣١٢ .

التنوخي جـ ٤ : ٢٧٤ .

تيسون جـ ٤ : ٧٣ .

التهانوي جـ ١ : ٧٣ - ١٨٨ - ١٨٩ -

١٩٦ - ٣٢٥ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥٣ -

٣٥٦ - ٣٧٩ ؛ جـ ٢ : ١٤٧ -

١٦١ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨٢ - ٢٨٣ -

٢٨٦ - ٢٩٠ .

التوانون جـ ١ : ٢٣٧ .

التوجي جـ ٢ : ١٩٦ .

التوحيد، أبو حيان جـ ٤ : ٢٠ .

التوزي (انظر التوجي)

حرف الثاء

ثابت الراوي جـ ١ : ٣٧٥ .

ثابت قطنة جـ ١ : ٣١٤ - ٣٨١ .

ثعلب جـ ١ : ٣٢٩ - ٣٣٠ ؛ جـ ٢ :

١٨٧ - ٢٠٠ - ٢٠٢ - ٢١٣ - ٢٩٧ -

٣١٥ .

ثمود جـ ٢ : ٤٢ .

بنو العجلان جـ ١ : ٣٩٤ .

بنو عذرة جـ ١ : ٢٩٥ - ٢٩٧ .

بنو قيس جـ ١ : ٣٥٤ .

بنو مازن جـ ١ : ٣٠٥ .

بنو مروان جـ ١ : ٢٤٠ - ٣٨١ ؛ جـ ٢ :

٣١ .

بنو المطلب جـ ١ : ٣٣٩ .

بنو هاجر جـ ١ : ١٩١ .

بنو هاشم جـ ١ : ١٦٥ - ١٦٨ - ٣٣٨ -

٣٣٩ - ٣٨٠ ؛ جـ ٢ : ٣٢ .

بنو يربوع جـ ١ : ١٧٧ .

البهلول جـ ٤ : ١٦٣ .

بو جـ ٤ : ٧٣ .

بودلير جـ ١ : ٢٩٩ ؛ جـ ٣ : ١٨ -

١٥٧ .

بيتوفن جـ ٤ : ١٨٤ .

بيرون جـ ٤ : ٧٣ - ٧٩ .

البيضاوي جـ ١ : ١٨٩ - ٣٥٣ .

البيهقي جـ ٣ : ٢٤١ .

حرف التاء

التابعون جـ ١ : ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٧ -

١٨١ - ١٨٦ - ١٨٧ - ٣٨٠ ؛ جـ ٢ :

١٦ - ٥٨ - ١٤٠ - ١٦٠ - ١٧١ -

٢٨٤ .

التبريزي جـ ١ : ٣٣٣ ؛ جـ ٢ : ٢٧٩ -

٣١١ - ٣١٣ - ٣١٤ .

ترتن جـ ١ : ٣٧٩ .

الترك جـ ٣ : ١١٧ .

الترمذي جـ ١ : ١٧٥ - ٣٤٣ ؛ جـ ٢ :

٢٨٦ - ٣١٧ ؛ جـ ٣ : ٢٤٠ .

تريستان جـ ٤ : ١٦٥ .

فهرس الاعلام

١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ -
١٩٠ - ١٩١ - ١٩٣ - ٢٢٣ - ٢٧٤ -
٢٧٦ - ٢٧٧ .
جبرائيل ج١ : ١٨٢ - ٢٥٥ .
الجبرية ج١ : ٢٤٧ - ٢٤٨ .
جبريل ج١ : ٣٥١ ؛ ج٢ : ١٦٥ ؛
ج٣ : ٥٠ - ٢٤١ .
الجليل ، بدوي ج٤ : ١٣٣ .
جبور ، جبرائيل ج١ : ٣٦٥ - ٣٩٦ .
الجبوري ، يحيى ج١ : ٣٣٣ - ٣٥٢ .
جبير بن مطعم ج٢ : ١٧٠ .
الجرجاني ، عبد القادر ج١ : ١٤٥ -
١٤٦ - ٣٢٩ ؛ ج٢ : ٣١٣ - ٣١٤ ؛
ج٣ : ١٨ .
الجرجاني ، عبد القاهر ج٤ : ٩٠ -
١٢٢ - ٢٤٤ - ٢٤٩ - ٢٥٠ .
جرير ج١ : ٢١٧ - ٣٦٤ - ٣٦٥ -
٣٩٦ ؛ ج٢ : ٣٤ - ١٨٠ - ١٨٧ -
١٩٨ - ٢٠٩ - ٣٠٢ ؛ ج٣ : ٩ -
١١ - ٢٦١ .
جرير (صاحب عبيد الله بن الحر) ج١ :
٣٠٤ .
جرير بن عبد الله البجلي ج١ : ٣٥٨ .
الجعد بن درهم ج١ : ٢٤٥ ؛ ج٣ :
٢٣٩ .
جعفر ج٢ : ٣٨ .
جعفر بن يحيى ج١ : ٣٣٤ .
جعفر الصادق الإمام ج١ : ٢٥٠ -
٢٥١ - ٢٥٢ - ٣٨٧ - ٣٨٨ .
جلال الدين الرومي ج١ : ٢٨٥ .
جميل بثينة ج١ : ٣٥ - ٤٣ - ٥٥ -
٢٢٠ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ -
٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ -

حرف الجيم

جابر بن حيان ج١ : ٣٣٥ - ٣٣٧ ؛
ج٢ : ٧٦ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ -
٨٥ - ١٢٩ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٧٩ .
الجاحظ ج١ : ٥٥ - ٩٩ - ١٤٦ -
١٥٣ - ٣٠٨ - ٣٣٤ ؛ ج٢ : ٣٣ -
٤٢ - ٤٣ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ -
٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٤ - ٥٥ -
٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ -
٦٢ - ١١١ - ١٧٨ - ١٨٢ - ٢٣٤ -
٢٣٥ - ٢٥٩ - ٢٦١ - ٢٦٢ ؛
ج٤ : ٢٥ - ٨٢ - ١١٨ - ١١٩ -
١٢٠ - ١٢١ - ١٢٣ - ٢٥٦ - ٢٦٩ -
٢٧٤ .
جاء المولى ، محمد أحمد ج٢ : ٢٥٩ .
الجارودية ج١ : ٣٨٧ .
جالينوس ج٢ : ٥٦ .
الجبائي ، أبو علي ج٢ : ٩٢ - ٩٤ -
٢٦٩ .
الجبائي ، أبو هاشم ج٢ : ١٩٢ -
٢٦٩ ؛ ج٣ : ٥٧ .
الجبائي ، محمد بن عبد الوهاب ج٢ :
٢٦٩ .
جبران ، خليل جبران ج٤ : ٣٧ - ٩٦ -
١١٢ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ -
١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥١ -
١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ -
١٥٨ - ١٥٩ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ -
١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ -
١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ -
١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ -
١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ -

الثابت والمتحول

الحارث بن سريج جـ ١ : ٢٤١ - ٢٤٢ -
٣٧٦ - ٣٨١ - ٣٨٣ .

الحاكم جـ ٢ : ٢٨٣ .

الحباب بن المنذر جـ ١ : ١٦٣ .

حبشي، حسن جـ ١ : ٣٧٩ .

حبيب بن أوس (انظر أبو نعام) .

حبيب بن خدره الهلالي جـ ١ : ٣٠٨ .

الحجاج بن يوسف الثقفي جـ ١ : ٩٠ -

٢٣٩ - ٢٤٠ - ٣٢٨ - ٣٤٨ -

٣٨٢ - ٣٨٣ ؛ جـ ٢ : ٦٠ - ٢٥٧ -

٢٩٥ - ٣١٧ .

حجر بن عدي الكندي جـ ١ : ٢٣٦ -

٣٨٥ ؛ جـ ٢ : ٥٩ .

حنة الهلالي جـ ١ : ٢٩٥ .

حداد، عبد المسيح جـ ٤ : ١٤٤ .

حداد، ندره جـ ٤ : ١٤٤ .

الحديدي، علي جـ ٤ : ٤٠ - ٤١ - ٤٣ -

٤٦ .

حذيفة بن محمد جـ ٢ : ٢١٣ .

حذيفة بن اليان جـ ١ : ٣٣٩ - ٣٦٦ .

الحورية جـ ٣ : ٢٣٨ .

حسان بن ثابت جـ ١ : ١٤٢ - ٢١٥ -

٢١٦ - ٢٣٠ - ٣٤٠ - ٣٥١ -

٣٦٢ ؛ جـ ٢ : ٣٦ - ٣٨ ؛ جـ ٤ :

٢٣٧ .

حسب الله، علي جـ ٢ : ٢٨٥ .

الحسن البصري جـ ١ : ٢٤٧ - ٢٤٨ -

٣٤٢ - ٣٨٤ - ٣٨٥ ؛ جـ ٢ :

١٨٦ .

الحسن بن علي بن أبي طالب جـ ١ :

٢٣٦ - ٣٢٨ - ٣٣٢ - ٣٤٦ -

٣٨٦ .

الحسن بن هانيء (انظر أبو نواس) .

٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ -

٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ -

٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ -

٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٩٦ -

٤٠٠ ؛ جـ ٢ : ٢١١ - ٣٠٨ ؛ جـ ٤ :

٢٣٧ .

الجن جـ ٢ : ١٠٥ - ١٠٦ - ١٧٠ -

٢٩٢ ؛ جـ ٣ : ٥٠ - ٢٤٠ .

جندب بن جنادة جـ ١ : ٣٦٧ ؛ جـ ٣ :

٢٤٣ .

الجندي، أنور جـ ٤ : ٢٧٠ .

الجندي، عبد الحليم جـ ٢ : ٢٤٩ -

٢٥٣ .

الجنيد جـ ٢ : ١٠٤ - ٢٧٠ - ٢٧١ .

الجهم بن صفوان جـ ١ : ٢٤٥ - ٢٤٦ -

٢٣٩ ؛ جـ ٣ : ٢٣٩ .

الجهمية جـ ١ : ٣٨٢ ؛ جـ ٣ : ٦٨ .

الجواليقي جـ ١ : ٣٥٨ ؛ جـ ٢ : ٢٩٣ -

٢٩٤ .

جودت، صالح جـ ٤ : ١٠٢ - ٢٧٣ .

جولد زهر (جولد تسيهر) جـ ٢ : ٢٥٥ .

الجويني جـ ١ : ٣٢٥ - ٣٢٦ ؛ جـ ٢ :

٧ .

الجويني، مصطفى الصاوي جـ ٢ :

٢٩٣ .

حرف الحاء

حاتم الطائي جـ ٢ : ٣٩ .

الحاتمي جـ ٢ : ٣٠٢ .

الحارث بن خالد المخزومي جـ ١ :

٢٦٩ .

فهرس الاعلام

الحميري السيد جـ ٢ : ٣٠٦ .
 الحنابلة جـ ٣ : ٢٤٤ .
 الحنبلية جـ ١ : ١٨٦ جـ ٢ : ١٥١ .
 حنظلة بن الشرقي جـ ١ : ٣٩٢ .
 حواء جـ ١ . ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ .
 ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ .
 الحسوفي، أحمد محمد جـ ١ : ٣٥٧ - ٤٠١ .
 الحويك، إلياس البطيرك جـ ٣ : ١١٦ .
 الحويك، يوسف جـ ٤ : ١٨٤ .
 حي بن يقظان جـ ٣ : ٢٣٩ .
 الحيري جـ ٢ : ١٦٦ - ٢٩١ .

حرف الحاء

خالد بن سعد بن نفيل جـ ١ : ٣٧٢ .
 خالد بن سعيد بن العاص جـ ١ : ٣٣٨ .
 خالد بن عبد الله القسري جـ ١ : ٣٨١ .
 خالد بن الوليد جـ ١ : ١٧٧ - ١٧٨ .
 خالد الخريت جـ ١ : ٣٦٤ .
 خديجة جـ ١ : ١٨٢ .
 الخريجي جـ ٢ : ١٩٨ جـ ٤ : ٩ .
 الخزرج جـ ١ : ١٦٣ .
 الخضري جـ ٢ : ٢٨٨ .
 الخطابي جـ ١ : ٣٤٣ جـ ٢ : ٢٩٢ .
 الخطيب، حسن أحمد جـ ٢ : ٢٨٨ .
 الخطيب، محمد عجاج جـ ١ : ٣٤٥ جـ ٢ : ٢٨٢ .
 الخطيبي، عبد الكبير جـ ١ : ٢٧ .

الحسن بن وهب جـ ٢ : ١٩٧ - ٣٠٢ .
 الحسن بن يوسف الحلبي جـ ١ : ٣٨٨ .
 حسن، حسن إبراهيم جـ ٢ : ٢٥٥ .
 حسن، سلمان جـ ٣ : ١٥٣ - ٢٤٤ .
 حسن، عباس جـ ٢ : ٢٩٤ - ٢٩٨ - ٢٩٩ .
 الحسين بن علي بن أبي طالب جـ ١ : ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٣٣٢ - ٣٧١ .
 ٣٨٧ جـ ٢ : ٥٩ - ٣٠٧ .
 حسين، طه جـ ١ : ٣٦٦ - ٣٩٦ جـ ٤ : ٢٧٣ .
 الحسيني، عزت جـ ٣ : ٢٣٨ .
 الحضرمي جـ ٢ : ٤٩ .
 الحضرمي، عبد الله بن أبي اسحق جـ ٢ : ٢٩٩ .
 الحطيئة جـ ١ : ١٩٤ - ٢٢٠ - ٢٦٣ - ٣٤٣ .
 حفصة جـ ١ : ٣٥٤ .
 الحكم بن عبد الأسد جـ ٢ : ١١١ .
 الحكم بن الوليد بن يزيد جـ ٢ : ٣٠ .
 الحكيم بن عمرو الغفاري جـ ٢ : ٢٩ .
 حكيم بن معية التميمي جـ ١ : ٣٦١ .
 الحكيم، محمد تقي جـ ٢ : ٢٨٢ .
 الحلاج جـ ١ : ١٤٠ - ٢٨٥ - ٣٣٣ جـ ٢ : ٢٤٢ - ٢٤٣ جـ ٤ : ٢٦٩ .
 الحلبي، صفي الدين جـ ١ : ٢٥٤ .
 حماد الراوية جـ ٢ : ١٨٥ .
 حمدان قرط جـ ٢ : ٦٧ - ١٧٠ جـ ٣ : ٢٤٣ .
 حمزة جـ ١ : ٣٤٠ جـ ٢ : ٣٨ .
 حميد بن ثور جـ ٢ : ٢٢١ - ٢٢٢ .

الثابت والمتحوّل

حرف الدال

- الداراني ج ٢ : ٣١٧ .
الدارمي ج ١ : ٣٤٦ . ج ٣ : ٢٣٧ .
داروين ج ٤ : ٢٧١ .
داود ج ١ : ٢٥٤ .
داود الأصفهاني ج ٢ : ٢٥٤ .
داود بن علي ج ٢ : ٣١ .
داود الظاهري ج ٢ : ١٥٥ .
الدائم، عبد الله ج ١ : ١٢ .
درويش، محمد طاهر ج ٤ : ٢٧٤ .
دريد بن الصمة ج ٢ : ٤٦ .
الدسوقي، عبد العزيز ج ٤ : ٢٧٢ .
الدسوقي، عمر ج ٤ : ٧٦ - ٨١ .
دعبل الخزاعي ج ٢ : ٢١٣ - ٣٠٩ - ٣١٣ .
الدقر، عبد الغني ج ١ : ٣٣٧ ؛ ج ٢ : ٢٤٩ - ٢٥٣ .
الدواليبي، محمد معروف ج ١ : ٣٢٧ ؛
ج ٢ : ١٧ - ١٥٥ - ٢٤٩ - ٢٥١ .
٢٥٤ .
الدوري، عبد العزيز ج ١ : ٣٧٩ ؛
ج ٢ : ٧٠ - ٢٦٥ .
دونالدسون ج ١ : ٢٥٤ .
ديك الجن ج ٢ : ٣١١ .
الدلمي ج ١ : ١٥٥ - ٣٣٤ .
الديمقراطيون العلمانيون ج ٣ : ١٤٠ - ٢٤٣ .

حرف الذال

- الذرائعية ج ٤ : ١٩٤ - ١٩٥ .
الذميون ج ١ : ٣٧٨ .
الذهبي ج ١ : ٣٤٥ - ٣٤٦ .

الحفاجي ج ١ : ٣٥٨ .

الحفاجي، الشهاب ج ٢ : ٢٩٤ .
حفاجي، محمد عبد المنعم ج ٤ : ٢٧٢ .

خفاف بن ندبة ج ٢ : ٣٩ .
خلاف، عبد الوهاب ج ٢ : ٢٥٤ - ٢٨٨ .

الخلف ج ٤ : ١٢٦ - ١٣٩ .
خلف بن حيان الأحمر ج ١ : ٣٥٩ ؛
ج ٢ : ٢١٥ .

خليف، يوسف ج ١ : ٣٨٠ - ٤٠١ ؛
ج ٢ : ٢٧٢ .

خليفة، حاجي ج ١ : ٣٤٧ .
خليل ج ٤ : ١٦٥ .

الخليل بن أحمد الفراهيدي ج ١ :
٢٠٦ ؛ ج ٢ : ١١٧ - ١٨١ - ١٨٧ - ١٨٨ .

الخميني آية الله ج ٣ : ١٧٤ .
الخنساء ج ١ : ١٩٣ - ٣٥٥ .

الخوارج ج ١ : ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٤٣ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣٢١ - ٣٦٦ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨١ - ٤٠٥ ؛ ج ٢ : ٣٠ - ٦٥ - ١٠٠ ؛ ج ٣ : ٦٨ - ٢٣٨ ؛
ج ٤ : ٦ .

خورشيد، إبراهيم زكي ج ١ : ٣٥٩ .
خوري، رثيف ج ١ : ٣٩٦ .

الخنولي، أمين ج ١ : ٣٤٨ ؛ ج ٢ : ٢٩٢ .

الخياط المعتزلي ج ٢ : ٧٦ .

فهرس الاعلام

الرسول جـ ١ : ١٥ - ١٧ - ٦٨ - ٩٧ -

٩٨ - ١٠٧ - ١٤٢ - ١٦٢ - ١٦٤ -

١٦٦ - ١٦٩ - ١٧٥ - ١٧٦ -

١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨٦ -

١٨٧ - ١٩٦ - ٢٤٨ - ٢٤٩ -

٢٥٠ - ٢٥١ - ٣١٦ - ٣٢٢ -

٣٢٨ - ٣٤٣ - ٣٦٦ جـ ٢ : ٧ -

٣٢ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٨٠ -

٨١ - ١٣٨ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٤ -

١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٥٢ -

١٥٤ - ١٦٥ - ١٨٣ - ٢٨٣ -

٢٨٤ جـ ٣ : ٤٨ - ٦٨ - ٦٩ -

٧١ - ١٨٨ - ١٩٠ - ٢٠٨ - ٢٤٣ جـ ٤ :

١١٥ - ١٢٣ - ١٣٤ .

رسول الله جـ ١ : ١٥ - ١٧٨ - ١٧٩ -

١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ -

١٩٠ - ١٩٢ - ١٩٥ - ٢١٣ -

٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٤٦ - ٢٥٥ -

٢٦٤ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٣٢٢ -

٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٥ - ٣٣٦ -

٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٤ - ٣٤٦ جـ ٢ :

٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١٤ -

١٦ - ١٧ - ١٩ - ٢٠ - ٢٨ - ٢٩ -

٥٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥٨ - ١٦٤ -

٢٥٠ - ٢٨٣ - ٢٨٥ - ٢٩٠ -

٣٠٨ - ٣١٧ جـ ٣ : ٧٣ - ٧٤ -

٨٢ - ٨٣ - ٩٢ - ٩٥ - ٢٣٧ -

٢٣٩ - ٢٤٠ جـ ٤ : ٣٢ - ١١٤ .

الرصافي جـ ٤ : ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ -

٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ -

٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٨٦ - ٨٧ - ٩١ -

٩٥ - ١٣٩ - ٢٧٠ .

ذو الرمة جـ ١ : ٢٦٨ - ٣٦٠ - ٣٩٦ جـ ٢ :

٣٣ - ٣٤ - ٤٠ - ٢٥٦ -

٣١٥ جـ ٤ : ٢٤ - ١٢٣ - ٢٤٧ -

٢٧٤ .

ذو النون جـ ٣ : ٢٣٧ .

ذؤيب بن كعب جـ ٢ : ٤١ .

حرف الراء

الرازي، أبو حاتم جـ ٢ : ٨٦ .

الرازي، فخر الدين أبو زكريا محمد بن

عمر جـ ١ : ٩٧ - ١٢٩ - ١٣٢ -

١٣٣ - ٣٥٠ - ٣٦٩ - ٣٧٩ جـ ٢ :

٧ - ٧٦ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ -

٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ١٧٣ -

١٨٩ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٩ -

٢٦٨ جـ ٣ : ٧ - ١٧ - ١٨ - ٦٧ -

٢٣٧ .

الرأسالية جـ ٤ : ١٩٨ .

راسين جـ ٤ : ٢٩ .

الراعي جـ ٢ : ٤٠ .

الرافعي جـ ٤ : ٣٩ - ١٠٩ - ١١٠ -

١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ -

١١٥ - ١١٦ - ١٢٥ - ١٣٩ -

٢٧٣ .

رامبو (رمبو) جـ ١ : ٣٧ جـ ٣ : ١٥٧ جـ ٤ :

٢١٠ .

ربيعة جـ ١ : ١٤٣ جـ ٢ : ٤٤ .

ربيعة (مولى والد أمراء القيس) جـ ١ :

٢٦٠ .

الرسول جـ ٢ : ١٩٣ جـ ٣ : ٤٦ -

٧٨ جـ ٤ : ٧٤ .

الثَّابِت والمتحوّل

حرف الزين

- الرضا (الإمام) ج ١ : ٢٥٢ - ٣٧٨ - ٣٨٨.
رضا، رشيد ج ٣ : ٣١ - ٧٥ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩.
رضا، رشيد ج ٣ : ٣١ - ٧٥ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٥٤ - ٢٤١ - ٢٤٢.
رضوان، محمد مصطفى ج ٢ : ٣٠٠.
رفاعة بن شداد البجلي ج ١ : ٣٧١ و ٣٧٢.
الرماني ج ١ : ٣٣٤.
الرملي ج ١ : ٣٢٦.
رنتجن ج ٤ : ٢٧١.
الرهبان ج ١ : ٢٧٨.
رؤبة بن العجاج ج ١ : ٣١٤ - ٣٢٩ - ٤٠٦ ج ٢ : ١١٥ - ١٦٦ - ٢٩٨.
الروس ج ٤ : ٧٢.
روسو ج ٤ : ٣٩.
الروم ج ١ : ١٧٩ ج ٢ : ٥٠ ج ٣ : ١٤٤.
الرومان ج ٤ : ١٨٠.
الرومنطقية ج ٤ : ١٧٩.
الرومي، جلال الدين ج ١ : ٢٨٥.
الريحاني أمين، ج ٤ : ٣٥ - ١١٤.
الريس، محمد ضياء الدين ج ١ : ٣٢٥.
الزبرقان بن بدر ج ١ : ٨٩ ج ٢ : ٣٩.
الزبيدي ج ٢ : ٢٩٤ - ٢٩٦ - ٢٩٧.
الزبير بن بكار ج ١ : ١٦٥ ج ٤ : ٢١.
الزبير بن العوام ج ١ : ١٨٥.
زرادشت ج ٢ : ٨٧.
زراهشت ج ٢ : ٨٧.
الزرقا، مصطفى ج ٢ : ٢٥١ - ٢٨٣ - ٢٨٨.
الزعيبي، محمد عفيف ج ٢ : ٢٩٠.
الزحشري ج ٢ : ٢٩٣.
الزنج ج ٢ : ٦٥ - ٦٧ - ٦٩ - ٧٣ - ٢٣٨ - ٢٦٤ ج ٤ : ٦.
الزهاوي ج ٤ : ٦٧ - ٧٦.
الزهري ج ١ : ٣٣٧ - ٣٤٥ - ٣٥٦.
زهير بن أبي سلمى ج ١ : ١٤٣ - ١٩٢ - ١٩٣ - ٢٠٤ - ٢١٢ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٣٥٥ ج ٢ : ٣٦ - ٤٠ - ٢٠٩.
الزيات، محمد بن عبد الملك ج ٢ : ٣٠٢.
زيد الأعمش ج ١ : ٣٠٩.
زيد بن أبيه ج ١ : ٣٤٠ - ٣٨٥ ج ٤ : ٢٦٩.
زيادة، مي ج ٤ : ١٨١.
زيدان، جرجي ج ٤ : ٣٦.
زيد بن أسلم ج ١ : ٣٥٤.
زيد بن ثابت ج ١ : ١٧٤ - ٢٣٠ - ٢٣٩ ج ٣ : ٧٠ - ٢٣٩.

فهرس الاعلام

سعد بن عبادة ج ١ : ١٦١ - ١٦٣ -
١٦٤ - ١٦٥ - ٣٣٧.

سعد بن عبد الله الأشعري ج ١ :
٣٨٧ - ٣٨٦.

سعد بن معاذ ج ٢ : ١٧٠.

سعيد، إدوار ج ٣ : ١٤٤ - ٢٤٤.

سعيد بن جبير ج ١ : ١٨٦ - ٢٤٠ -
٣٣٥ - ٣٧٥ - ٣٨٣ ؛ ج ٢ :
٢٩٥.

سعيد بن العاص ج ١ : ٢٢٧ - ٢٢٩ -
٣٦٧ ؛ ج ٤ : ٢١.

سعيد بن عبد الله الأشعري ج ١ :
٣٢٣.

سعيد بن عثمان بن عفان ج ١ : ٣٠٥.

سعيد بن المسيب ج ١ : ١٧٤ - ١٨٠ -
٢١٩ - ٣٢٦ ؛ ج ٢ : ١٥٨.

سفيان الثوري ج ١ : ١٨١ - ١٨٦ -
٣٤٣ ؛ ج ٣ : ٢٣٧.

سقراط ج ٤ : ١٦٣.

سكينة بنت الحسين ج ١ : ٣٦٤.

سلام، محمد زغلول ج ١ : ٣٣٤.

سلامة، يسري محمد ج ٤ : ٧٨ - ٧٩.

السلف ج ١ : ١٨٧ ؛ ج ٢ : ٥٨ -
١٤٠ - ١٧٨ - ١٨٣ ؛ ج ٣ : ٥٣ -

٥٥ - ٦٨ - ٧٠ - ٢١٧ - ٢٣٧ -

٢٤١ - ٢٤٤ ؛ ج ٤ : ١٢٦ -

١٢٧ - ١٣١ - ١٣٩.

السلفية ج ١ : ٩٨ - ١٣٧ - ١٣٨ -
١٤٠ - ١٤١ - ١٤٩ ؛ ج ٢ : ٢٠ -

٢٣٥ - ٢٣٨ - ٢٨٨ ؛ ج ٣ : ٢٠ -

١٥٤ - ١٥٨ - ١٩٢ - ٢٤٤ ؛

زيد بن علي ج ١ : ٢٤٠ - ٢٤١ -
٣١٤ - ٣٧٥.

زيد الخيل الطائي ج ٢ : ٣٩.

الزيدية ج ١ : ٢٤٩ - ٣٨٧.

زينب (زوجة النبي) ج ١ : ٣٣٥.

زين العابدين، علي بن الحسين ج ١ :
٢٥٤ - ٣٨٧ ؛ ج ٢ : ٩٩.

حرف السين

السابقون ج ٤ : ٥٢.

ساد ج ٤ : ١٦٣.

السادية ج ٤ : ١٦٣.

ساعدة بن جؤية ج ٢ : ٢٩٦.

سالم، محمد رشاد ج ١ : ١٨ ؛ ج ٣ :
٢٣٦ - ٢٣٨.

السباعي، مصطفى ج ٢ : ٢٨٢.

السبكي ج ١ : ٣٢٦ - ٣٨٢.

السبئية ج ٢ : ٣٢.

السجستاني، أبو حاتم ج ٢ : ١١٤ -
١٨٠ - ١٨١ - ١٨٤ - ١٨٥.

١٨٨ ؛ ج ٤ : ١٢.

السخري، مصطفى عبد اللطيف ج ٤ :
٢٧٣.

سحيم عبد بني الحسحاس ج ١ :
٢٢٠ - ٢٦٤.

السراج ج ٢ : ١٠٤.

سراقة ج ٢ : ٧٧.

المرحسي ج ٢ : ٢٨٥.

سرور، طه عبد الباقي ج ٢ : ٢٧٠.

سزكين، فؤاد ج ٢ : ٢٩٣ - ٢٩٦.

سعد بن أبي وقاص ج ١ : ١٨٥ -
٣٧١.

الثابت والمتحول

حرف الصاد

- الصباي، ج ٤ : ٩٠ .
صادق، محمود ج ٤ : ٢٧٣ .
صالح ج ١ : ٣٧٤ - ٣٨٣ .
صالح بن عبد القدوس ج ٢ : ٣٠٨ .
صالح بن مسرح التميمي ج ١ : ٢٣٩ .
الصالح، الشيخ صبحي ج ٢ : ١٤٤ - ١٤٥ .
٢٨٤ - ٢٨٢ .
صايغ، توفيق ج ٤ : ١٧٠ .
صبحي، أحمد محمود ج ١ : ٣٨٧ .
ج ٢ : ٢٧٠ .
صبحي، محمد ج ٤ : ٢٧٢ .
صبري، إسماعيل ج ٤ : ٦٧ .
الصحابة ج ١ : ١٧٥ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ .
١٩٢ - ١٩٥ - ٢٥١ - ٣٢٨ .
٣٥٤ - ٣٦٩ - ٣٨٠ - ٣٨٥ .
ج ٢ : ١٦ - ١٤٠ - ١٤٣ - ١٤٤ .
١٤٧ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ .
١٥٢ - ١٥٨ - ١٦٠ - ١٧١ .
٢٨٤ - ٣٠٨ ج ٣ : ٤٢ - ٥١ - ٥٣ .
صخر ج ١ : ٣٥٥ .
صخير بن حنيفة المزني ج ١ : ٣٧٣ .
الصعاليك ج ١ : ١٤٣ - ١٤٤ - ٤٠١ .
٤٠٣ ج ٣ : ٢٤٣ ج ٤ : ١٩٧ .
صعصة بن صوحان ج ١ : ٢٢٨ - ٣٦٧ .
صقر، أحمد ج ٢ : ٢٩٣ - ٣٠٦ .
الصقلي، أبو القاسم ج ١ : ١١٤ - ٣٣٢ .

صهيب ج ١ : ١٨٥ - ٣٣٨ .

- الصهيونية ج ٣ : ١٧٥ ج ٤ : ١٧٤ .
الصوفية ج ١ : ٣٥ - ٥٦ - ١٣٨ .
١٣٩ - ١٤٠ - ١٤٨ - ١٤٩ .
١٥٢ - ١٥٤ ج ٢ : ٩٧ - ٩٩ .
١٠٠ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٨ .
٢٤٤ - ٢٧١ ج ٣ : ١٨ - ٢٣٩ .
ج ٤ : ٦ - ٧ - ١٨٤ .
الصوفيون ج ١ : ٢٨٥ ج ٢ : ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٧ - ٢٤٣ .
الصولي ج ١ : ٣٣٠ - ٣٥٤ ج ٢ : ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٩ .
٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ .
٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ .
٣٠٢ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ .
٣٠٧ - ٣١٤ ج ٣ : ١٧ .
الصيرفي، حسن ج ٤ : ١٠٢ - ٢٧٣ .

حرف الضاد

- ضايء بن الحارث البرجمي ج ١ : ٢٢٠ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٣٩٢ .
ضمرة (من بني كنانة) ج ٢ : ٤١ .
ضيف، أحمد ج ٤ : ٢٧٣ .
ضيف، شوقي ج ١ : ٣٥٩ - ٣٨٩ .
٣٩٦ - ٤٠١ ج ٤ : ٢٧٠ .

حرف الطاء

- الطارئون ج ٢ : ٥٧ .
طاش كبرى زادة ج ١ : ٣٨٢ ج ٢ : ٢٩٢ .
طاوس (طاووس) ج ١ : ٣٤٢ ج ٢ : ٢٨٤ .

فهرس الاعلام

حرف العين

- عاد ج ٢ : ٤٢ .
 عامر بن شراحيل ج ١ : ٣٨٤ .
 عائشة ج ١ : ١١٧ - ١٩١ - ٢٣٢ -
 ٢٧٨ - ٣٥٠ - ٣٥٤ - ٣٥٦ -
 ٣٥٨ ج ٣ : ٨٢ .
 عبادة بن الصامت ج ١ : ١٧٨ .
 العباس ج ١ : ١٨٥ - ٣٣٦ - ٣٤٣ -
 ج ٢ : ٣١ - ٣٢ .
 عباس، إحسان ج ١ : ١٧ - ٣٤٨ -
 ٣٦٩ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٤٠١ -
 ٤٠٥ ج ٢ : ٣٠٢ - ٤٠٥ ج ٤ :
 ٢٦٩ .
 العباس بن الأخنف ج ٢ : ٢٠٩ .
 العباس بن عبد المطلب ج ٢ : ٢٥٥ .
 عباس بن مرداس ج ١ : ١٤٢ - ٢ :
 ٣٩ .
 العباسي ج ٢ : ٢٧٣ .
 عبد الباقي، محمد فؤاد ج ٢ : ٢٨٣ .
 عبد الجبار القاضي ج ١ : ٣٨٤ -
 ج ٢ : ٩٥ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧٩ -
 ج ٣ : ٣٠ - ٣٣ - ٣٥ - ٣٩ - ٤٠ -
 ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٥ - ٤٦ - ٢٣٣ -
 ٢٣٥ - ٢٣٦ .
 عبد الحميد، محمد محيي الدين ج ١ :
 ٣٣٩ - ٣٦٩ - ٣٨٥ - ٢ :
 ٢٩٧ .
 عبد الحميد، يونس ج ١ : ٣٥٩ .
 عبد الرحمن الأسدي ج ١ : ٣٦٧ .
 عبد الرحمن بن أبي ليلى ج ١ : ٢٤٠ .
 عبد الرحمن بن الأشعث ج ١ : ٢٣٩ -
 ٢٤٠ .

الطبرسي ج ١ : ٣٤٧ .

- الطبرسي ج ١ : ١٤ - ١٥ - ١٦ - ٢٨ -
 ١٧٧ - ١٨٧ - ٢٢٦ - ٢٢٧ -
 ٢٣٨ - ٢٤٠ - ٢٤٢ - ٢٧٤ -
 ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٣٢٩ - ٣٣٤ -
 ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ -
 ٣٤٠ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٦ -
 ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٥٤ - ٣٦٦ -
 ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ -
 ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ -
 ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ -
 ٣٨١ - ٣٨٥ - ٣٩٥ - ٣٩٧ -
 ٤٠٥ ج ٢ : ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ -
 ١٤٠ - ١٤٦ - ١٦٣ - ١٦٤ -
 ١٧١ - ٢٥٥ - ٢٦٣ - ٢٧٢ -
 ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٦ - ٢٩٠ -
 ٢٩١ - ٢٩٢ .
 طرفة بن العبد ج ١ : ١٤٣ - ١٤٤ -
 ٢١٥ - ٣٥٠ ج ٣ : ١١ - ٤ :
 ١٣٥ .
 طلحة ج ١ : ١٦٥ - ١٨٥ .
 الطليان ج ٤ : ٧٢ .
 طنوس، جان ج ٣ : ١٤٣ - ١٤٤ -
 ١٤٨ .
 طه ج ٢ : ١٧٠ - ١٧٢ ج ٣ : ٧٣ .
 طه، علي محمود ج ٤ : ٢٧٣ .
 الطهطاوي، رفعت رافع بدوي ج ٣ :
 ٩ ج ٤ : ٢٩ - ٣٠ - ٣٤ .
 الطوسي ج ١ : ٢٥١ - ٣٨٥ - ٣٨٦ -
 ٣٨٧ .
 طيء ج ٣ : ٦٢ .

الثَّابِت والمتحوِّل

عبد الله بن محمد أبو محمد ج ٢ :
٣٠١ .

عبد الله بن مسلم الدينوري ج ٢ :
٢٥٩ - ٢٧٢ - ٣٠٢ .

عبد الله بن معاوية ج ١ : ٣٧٦ .

عبد الله بن وال التميمي ج ١ : ٣٧١ -
٣٧٢ .

عبد الله، عصام ج ٣ : ١٥٢ .

عبد الله الليثي ج ١ : ٣٤٣ .

عبد المطلب محمد ج ٤ : ٦٧ .

عبد الملك، أنور ج ٣ : ١٥٢ - ٢٤٤ .

عبد الملك بن مروان ج ١ : ٢١٩ -

٢٣٩ - ٢٤٨ - ٣٧٤ - ٣٧٧ .

٣٧٨ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٤٠٦ .

ج ٢ : ٦٠ .

عبد مناف ج ١ : ٣٣٦ - ٣٣٨ .

عبيد بن شربة الجرهمي ج ٤ : ٣٦٩ .

عبيدة بن هلال ج ١ : ٣٦٦ .

عبيد الله بن الأبرص ج ٢ : ٤٢ .

عبيد الله بن الحر ج ١ : ٣٠٤ .

عبيد الله بن عبيد الله المري ج ١ :

٣٧٢ .

عبد، محمد ج ١ : ٣٣٩ ج ٣ : ٩ -

٣١ - ٧٥ - ٩١ - ٩٢ - ٩٤ - ٩٧ -

٩٩ - ١٠٠ - ١٠٣ - ١٠٥ - ١٠٦ -

١٠٨ - ١١٠ - ١١١ - ١٥٤ -

١٩٢ - ٢٤١ - ٢٤٥ .

عبد الواحد بن سليمان بن عبد الملك

ج ١ : ٢٤٢ .

العنسي ج ٢ : ٥٠ - ٥١ - ١٩٨ -

٢١٩ ج ٤ : ٩ .

عبد الرحمن بن الحكم بن أبي العاصي
ج ١ : ٣٥٦ .

عبد الرحمن بن عوف ج ١ : ١٧٤ -
١٨٤ - ١٨٥ - ٣٣٨ - ٣٤٧ .

عبد الرحمن بن ناصر بن سعد ج ٣ :
٨١ .

عبد الرحمن بن يزيد ج ٢ : ٢٨٤ .

عبد الرحمن، عائشة ج ١ : ٣٥٨ .

عبد الرزاق، مصطفى ج ١ : ٣٥٦ ؛
ج ٢ : ٢٥١ .

عبد القادر، علي حسن ج ١ : ٣٤٤ .

عبد الله بن أبي ربيعة المخزومي ج ١ :
٢٦٤ .

عبد الله بن أبي الحكيم ج ١ : ٣٧٨ .

عبد الله بن الحسين أبو محمد ج ٢ :
٣٠٧ .

عبد الله بن الخطل ج ١ : ١٩٠ -
٣٥٣ .

عبد الله بن رواحة ج ١ : ١٤٢ .

عبد الله بن الزبير ج ١ : ٢٣٨ - ٣٤٢ .

عبد الله بن سعد ج ١ : ٢٢٩ .

عبد الله بن السعدي ج ١ : ١٧٨ .

عبد الله بن عامر ج ١ : ٢٢٩ .

عبد الله بن علي ج ١ : ٢٤١ .

عبد الله بن عمر ج ١ : ١٨٠ - ١٨٤ -

١٨٥ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٤١ -

٣٤٢ - ٣٥٤ - ٣٧١ - ٣٧٤ -

٣٨٠ - ٣٨٢ ج ٢ : ٢٩ .

عبد الله بن عمرو بن العاص ج ١ :

٣٤٢ ج ٢ : ٢٨٣ .

عبد الله بن قيس الرقيات ج ١ :

٣٠٩ ج ٢ : ٢٤٤ .

فهرس الاعلام

٢٧٥ - ٣٠٩ - ٣١٧ - ٣١٩ -

٣٣٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٨ -

٣٥٨ ؛ ج٢ : ١٩ - ٢١ - ٣٤ -

٤٠ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ -

٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ -

٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٧٨ - ١٠٩ -

١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ -

١١٤ - ١١٦ - ١٢٨ - ١٣٩ -

١٤٠ - ١٦٦ - ١٧٠ - ١٧١ -

١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ -

١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٨٠ -

١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٦ -

١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ -

٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٦ - ٢٢٨ -

٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ -

٢٣٦ - ٢٤٥ - ٢٥٣ - ٢٩٢ -

٢٩٣ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ -

٢٩٨ ؛ ج٣ : ٦ - ٧ - ٨ - ١٢ -

١٣ - ١٨ - ٣٠ - ٤٤ - ٥١ - ١١٧ -

١١٨ - ١١٩ - ١٣٨ - ١٤٢ -

١٤٣ - ١٥٣ - ١٥٨ - ١٦٠ -

١٦٤ - ١٦٩ - ١٧٤ - ١٧٥ -

١٨٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٢٥ -

٢٤٤ .

العرجي ج١ : ٢٢٠ .

عروة بن الزبير ج١ : ٣٤٠ .

عروة بن الورد ج١ : ١٤٣ - ١٤٤ -

٢٥٨ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ -

٣٢٨ - ٣٥٦ - ٤٠١ - ٤٠٢ -

ج٢ : ٣٩ ؛ ج٤ : ١٣٥ .

العروى، عبد الله ج٣ : ١٥٣ -

٢٤٤ .

عتيق، عبد العزيز ج١ : ٣٦٥ -

٣٩٦ ؛ ج٢ : ٢٥٦ ؛ ج٤ :

٢٧٣ .

عثمان بن عفان ج١ : ١١٦ - ١٦٨ -

١٦٩ - ١٧٢ - ١٧٤ - ١٧٩ -

١٨٠ - ١٨٤ - ١٨٥ - ٢٢٣ -

٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ -

٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٤ -

٢٣٥ - ٢٥١ - ٢٦٤ - ٢٦٥ -

٣١٦ - ٣١٧ - ٣٣٢ - ٣٣٨ -

٣٤٧ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ -

٣٦٩ - ٣٨٠ - ٣٩٢ - ٣٩٣ -

ج٢ : ٥٧ - ٥٨ - ٢٥٦ - ٢٦٢ .

عثمان بن الوليد بن يزيد ج٢ : ٣٠ .

العثمانيون ج٣ : ١٤٤ .

العجاج ج٢ : ١١٥ - ١٨١ .

عجرفة ج١ : ٣٤١ .

العجم ج١ : ٣٧٣ ؛ ج٢ : ٥٥ -

٦٠ - ٧٩ .

عدنان ج٢ : ٦٢ .

العدنانيون ج١ : ١٤٣ ؛ ج٢ : ٤٤ .

عدي بن زيد العبادي ج١ : ٢١٥ ؛

ج٢ : ٤٠ - ١٧٢ - ٢٩١ - ٢٩٥ .

العذري ج١ : ٢١٧ .

عرابة الأوسى الأنصاري ج١ : ٣٦٣ .

عرابي ج٣ : ٢٤٥ .

العرب ج١ : ٣٥ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠١ -

١٠٥ - ١١٥ - ١٤٣ - ١٥٨ -

١٦١ - ١٦٢ - ١٦٨ - ١٦٩ -

١٧٠ - ١٧٤ - ١٨٤ - ١٨٧ -

١٩٠ - ٢٠٦ - ٢١٧ - ٢١٨ -

٢٢٨ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٤١ -

٢٤٨ - ٢٥٨ - ٢٦٠ - ٢٧٤ -

الثابت والمتحوّل

- عريضة، أنطوان البطيريك ج ٣: ١١٦.
- عريضة، نسيب ج ٤: ١٤٤.
- عزام، محمد عبدة ج ٢: ٣٠٢.
- عساكر، خليل محمود ج ٢: ٣٠٢.
- العسكري، أبو هلال ج ١: ٣٥٦؛ ج ٤: ٢١ - ٢٧ - ١٢١.
- عشتار ج ٤: ١٨٨.
- عطاء، عبد القادر أحمد ج ٢: ٢٥٥.
- عطاء بن يسار ج ١: ٢٤٧ - ٣٤٢.
- عطاء الخراساني ج ١: ٣٤٢.
- عطارد ج ٤: ٢٧٢.
- عطا الله، إلياس ج ٤: ١٤٤.
- عطوان، حسين ج ١: ٤٠٠.
- العظم، رفيق ج ٣: ٢٤٢.
- العظم، صادق جلال ج ١: ٣٩٧.
- عفيفي، أبو العلاء ج ٢: ٢٧٠ - ٣١٧.
- العقاد، عباس محمود ج ١: ٣٦٦؛ ج ٤: ٤١ - ٦٩ - ٧٠ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٩٩ - ٢٧٢.
- عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب ج ١: ٢١٧.
- عكاف الهلالي ج ١: ٢٧٦.
- العكبري ابن بطّة ج ١: ٣٧٥ - ٣٨٨؛ ج ٢: ٢٨٢.
- عكرمة ج ١: ٣٣٥؛ ج ٢: ٢٩٣.
- علقمة بن قيس النخعيان ج ١: ٢٢٧.
- علقمة بن وائل الحضرمي ج ١: ٣٤١.
- علقمة العامري ج ١: ١٩١.
- علقمة الفحل ج ١: ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢٦١.
- العلويون ج ٢: ٦٥.
- علي أحمد إسبر (انظر أدونيس).
- علي بن أبي طالب ج ١: ١٠٧ - ١١٧ - ١٦٢ - ١٦٥ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٤ - ١٨٠ - ١٨٥ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٧ - ٢٣٠ - ٢٣٢ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٧٦ - ٣١٧ - ٣٣٢ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤٤ - ٣٤٦ - ٣٦٦ - ٣٧١ - ٣٧٤ - ٣٨٠ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨؛ ج ٢: ٢٣ - ٣١ - ٣٢ - ٨٩ - ١٥١ - ١٥٣ - ١٥٨ - ١٦٢ - ١٨٥ - ٢٠٧؛ ج ٣: ٨٣ - ٢٤٠؛ ج ٤: ٢٥٨.
- علي بن الجهم ج ٢: ١٩٧.
- علي بن محمد ج ٢: ٦٥ - ٦٦ - ٦٧.
- علي بن يحيى ج ١: ٣٥٧.
- عليان، محمد عبد الفتاح ج ٢: ٢٦٤.
- عمار بن ياسر ج ١: ٣٣٩ - ٣٦٦.
- عمارة بن عقيل ج ٢: ١٨٨ - ١٩٧ - ٢٠٦ - ٣٠٥.
- عمارة محمد ج ١: ٣٨٤؛ ج ٣: ٢٤٥.
- العمالقة ج ٢: ٤٢.
- عمران بن الحصين ج ١: ٣٠٨ - ٣٨٠؛ ج ٢: ٢٩.
- عمر بن أبي ربيعة ج ١: ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٩٦؛ ج ٢: ٣٥ - ٢٣٧؛ ج ٤: ٢٣٧.

فهرس الاعلام

العنقاء جـ ٤ : ١٨٨ .
 عون بن محمد جـ ٢ : ١٩٨ .
 عون، جمال جـ ٣ : ١٤٧ - ١٤٨ - ١٥٦ .
 عيسى ابن مريم جـ ٢ : ٣١ - ٨٧ - ١٣٨ - ١٧٢ - ٢٨٠ .
 عيسى البابي الحلبي جـ ٢ : ٢٥٩ .
 عيسى بن عمر جـ ٤ : ١٢٣ .
 العيونيون جـ ٣ : ٢٤٣ .

حرف الغين

غابريلي جـ ١ : ٣٩٥ .
 الغالي جـ ٤ : ١١٨ .
 الغاياني، علي جـ ٤ : ٦٧ .
 الغريون جـ ٣ : ١٣٠ - ١٣٢ - ١٣٨ ؛
 جـ ٤ : ١٨٧ .
 الغريب، أمين جـ ٤ : ١٤٤ .
 الغزالي جـ ١ : ٧٢ - ٧٨ - ٧٩ - ٩١ - ٩٢ - ٩٦ - ٩٧ - ٣٢٨ - ٣٢٥ - ٣٣٠ ؛
 جـ ٢ : ٢٦ - ١٥٧ - ٢٥١ - ٢٥٤ - ٢٨٧ ؛
 جـ ٣ : ٦ - ٧ - ٨ - ١١ - ٣٠ - ٣٣ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٣ - ٦٧ - ١٢٠ - ١٢٣ - ٢٠٤ - ٢٣٨ .
 غطفان جـ ١ : ١٩٣ - ١٩٤ .
 غندور، أسد جـ ٣ : ١٤٠ - ١٤٩ .
 غوتيه جـ ٤ : ٢٢٣ .
 غورو الجنرال جـ ٤ : ٥٨ .
 غيلان الدمشقي جـ ١ : ٢٤٦ - ٣٨٢ - ٣٨٣ .

عمر بن الأهم جـ ١ : ٨٩ .
 عمر بن الخطاب جـ ١ : ٢٩ - ٧٤ - ٩٠ - ٩٣ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٨ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٦ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨٤ - ١٨٨ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٧ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٢٠ - ٢٢٣ - ٢٢٥ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٥ - ٢٥١ - ٢٦٠ - ٢٦٤ - ٣١٧ - ٣٢٥ - ٣٢٨ - ٣٣٥ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٤٢ - ٣٤٤ - ٣٤٧ - ٣٥١ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٦٦ - ٣٧٧ - ٣٩١ - ٣٩٣ - ٣٩٤ ؛
 جـ ٢ : ١٦ - ٤١ - ٥٨ - ١٤٦ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٧٠ - ٢٨٧ ؛
 جـ ٣ : ٧٣ ؛
 جـ ٤ : ١٢٣ .
 عمر بن عبد العزيز جـ ١ : ١٨١ - ٢٤٧ - ٣٤٦ - ٣٧٧ - ٣٣٨ - ٣٧٩ ؛
 جـ ٢ : ٢٢٤ ؛
 جـ ٣ : ١٢٠ .
 عمر بن هبيرة الفزاري جـ ١ : ٣٨٤ - ٣٨٥ ؛
 جـ ٢ : ١٨٦ .
 عمر، فاروق جـ ٢ : ٢٥٥ .
 عمرو بن العاص جـ ١ : ٢٢٩ - ٣٤٠ - ٣٤٤ - ٣٦٨ ؛
 جـ ٢ : ٥٩ ؛
 جـ ٤ : ١٢٣ .
 عمرو بن القميثة جـ ٢ : ٤٢ .
 عمرو بن كلثوم جـ ٢ : ٤٠ .
 عمرو المقصوص جـ ١ : ٣٨٢ - ٣٨٣ .
 عمير بن ضابئ جـ ١ : ٣٦٧ .
 العناني، علي جـ ٤ : ٢٧٣ .
 عنتر بن شداد جـ ١ : ١٩١ - ٢١٥ ؛
 جـ ٢ : ٣٩ - ٤٠ ؛
 جـ ٤ : ٤٦ .

الثابت والمتحول

حرف الفاء

الفارابي، أبو نصر ج ٢: ١٦٤ - ١٧٣
ج ٣: ٣٠ - ٣٣ - ٥٧ - ٦٠ - ٦٣
٦٥ - ٦٦ - ٢٣٦ - ٢٣٩
الفارسي، أبو علي ج ٢: ١٧٦ - ١٧٧
١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١
فاطمة بنت محمد ج ١: ١٧٦ - ١٨٣
٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٨٥ - ٣٤٣ - ٣٨٨
فاطمة (صاحبة امرؤ القيس) ج ١:
٢٦٠.

حرف القاف

القاسم بن إبراهيم (الإمام الزيدي)
ج ٢: ٧٥
القاضي، النعمان عبد العال ج ١:
٣٥٧ - ٣٦٩ - ٣٧٩
القالي، أبو علي ج ٢: ٢٩٥
قتادة بن دعامة السدوسي ج ١: ٣٨٢
القتال الكلابي ج ١: ٣٠٥
قتيبة بن سعد ج ١: ٣٤٣
قحطان ج ٢: ٦٢
القحطانية ج ٢: ٤٤
القحطانيون ج ١: ١٤٣ ج ٢: ٤٤
قدامة بن جعفر ج ٤: ١١٩
القدماء ج ٤: ١٠ - ٢٤٢
القدرية ج ١: ٢٤٨ - ٣٨١ - ٣٨٢
٣٨٣ - ٣٨٤
القراء ج ١: ٢٤٠ - ٣٧٤
القراطة ج ٢: ٧٠ - ٢٦٤ - ٢٦٥
ج ٣: ٢٤٣ ج ٤: ٦
قرة بن هبيرة ج ١: ٣٤٤
القرشي، أبو زيد ج ١: ٣٥٨ ج ٢:
٤٣
القرشي، أبو عبد الله ج ٢: ١٠١

الفاطميون ج ٣. ٢٤٣
فان فلوثن ج ١: ٢٤٤ - ٣٨١
فاوست ج ٤: ١٦٥
الفجاءة السلمي ج ١. ١٨٤
الفراء ج ٢: ١٧٥ - ١٨٤ - ١٨٥
١٨٦ - ٢٩٧ - ٢٩٩
الفرزدق ج ١: ٢١٧ - ٣٦٤ - ٣٦٥
٣٩٦ ج ٢: ٣٤ - ١٨٧ - ١٩٨
٢٠٩ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٣١٢ - ٣١٥
ج ٤: ٩ - ١١ - ٢٦١
الفرس ج ٢: ٤٨ - ٥٠ - ٥٥ - ٢٣٢
ج ٣: ١٤٤
الفرنساوية ج ٤: ٣٢
الفرنسيون ج ٤: ٣٢ - ٣٣
فروخ ج ١: ١٧٩
فرويد ج ١: ٤٦ - ٢٠١
فريد، محمد ج ٤: ٧٠
الفضل بن ربيع ج ٢. ٢٩٦
الفضل بن سهل ج ٢: ٢٧٣
الفلاحون ج ٤: ١٦٦
الفلاسفة اليونانيون ج ١: ١٢٥
فلهاوزن، يوليوس ج ١. ٣٧٠

فهرس الاعلام

حرف الكاف

- الكاتب، عبد الحميد جـ ٤ : ١١٣ - ٢٦٩ .
 كاتسفلس، وليم جـ ٤ : ١٤٤ .
 كارليل جـ ٤ : ٧٣ .
 كاسن، برنار جـ ٣ : ٥ .
 الكاشف، أحمد جـ ٤ : ٦٨ .
 كامل، مصطفى جـ ٤ : ٧١ - ٧٨ .
 كثير جـ ١ : ٢١٧ - ٢٩٧ - ٣٦٣ .
 ٣٦٤ جـ ٢ : ٢١١ - ٢٢٤ - ٣٠٨ .
 كراتشكوفسكي جـ ٢ : ٣٠٨ .
 كراوس، باول جـ ٢ : ٨١ - ٨٢ - ٢٦٦ - ٢٧٩ .
 كرد علي، محمد جـ ٢ : ٢٩١ .
 كرم، أنطوان غطاس جـ ١ : ١٢ .
 كرمير جـ ١ : ٣٨١ .
 الكسائي جـ ٢ : ١٤٣ - ١٨٦ - ١٨٩ - ٢١٥ .
 الكشي، محمد بن عمر جـ ١ : ٣٨٧ .
 كعب الأخبار جـ ١ : ٢٢٦ .
 كعب بن زهير جـ ١ : ١٤٢ - ١٩٠ - ٣٥٣ جـ ٢ : ٤٠ .
 كعب بن سعد الغنوي جـ ٢ : ٣٩ .
 كعب بن مالك جـ ١ : ٢٣٠ - ٣٥١ .
 الكلاسيكية جـ ٤ : ١٧٩ .
 كلب جـ ١ : ٢١٦ .
 الكلدانيون جـ ٤ : ٢٧٢ .
 كلوديل جـ ٤ : ١٧٦ .
 الكليني جـ ١ : ٣٨٦ - ٣٨٧ .
 الكميث بن زيد جـ ١ : ٣١٣ - ٣١٤ جـ ٢ : ٤١ - ١١٢ - ١١٣ - ١٨٠ - ٢٧٢ - ٢٧٣ .

- القرشيون جـ ٢ : ١٧٠ .
 القرمطية جـ ١ : ١٢٤ جـ ٣ : ٢٤٣ .
 قرش جـ ١ : ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٨٣ - ١٩٠ - ١٩١ - ٢١٩ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٤٠ - ٢٤٢ - ٢٤٧ - ٢٦٦ - ٣٠٩ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣٢٠ - ٣٢٨ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٩ - ٣٥١ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٨٣ - ٣٩٣ - ٣٩٤ جـ ٢ : ٢٣ - ٢٩ - ٦١ - ٢٣٨ جـ ٣ : ٢٣٨ .
 القرويني جـ ٤ : ١٢٢ .
 القش، سهيل جـ ٣ : ١٨١ .
 القشيري جـ ٢ : ١٠٢ - ١٠٧ - ٢٩٠ - ٢٩١ .
 قطرب جـ ٣ : ١٦٢ - ٢٤٥ .
 قطري بن الفجاءة جـ ٢ : ٣١٧ .
 القفطي جـ ٢ : ٢٩٧ .
 القلقشندي جـ ١ : ٣٣٣ جـ ٢ : ٢٥٩ جـ ٤ : ٢٢ .
 القلهاوي، سهر جـ ١ : ٣٥٧ - ٣٧٠ .
 قنبر جـ ١ : ١٩٤ - ١٩٥ .
 قيس جـ ١ : ١٤٣ جـ ٣ : ٦٢ .
 قيس بن الخطيم جـ ١ : ١٤٢ .
 قيس بن ساعدة جـ ١ : ٢٣٦ .
 قيس بن سعد جـ ١ : ٣٧١ .
 قيس بن عاصم جـ ١ : ٧٩ .
 قيس المجنون جـ ١ : ٢٩٨ جـ ٤ : ١٨٨ .
 قيصر جـ ١ : ١٩١ .

الثابت والمتحول

الليث بن سعد ج ١ : ٣٤٣ ؛ ج ٣ : ٤٨
ليل بنت النضر ج ١ : ٣٥٣ .

حرف الميم

الماتريدي ج ١ : ٩٧ .
المادية ج ٤ : ١٩٥ .
ماركس ج ٣ : ١٥٧ ؛ ج ٤ : ٢٢٥ - ٢٣٣ .
الماركسية ج ٣ : ١٧٢ - ١٨١ ؛ ج ٤ : ٢٢٩ .
ماركسية شيوعية ج ٣ : ١٧١ .
ماركسية عربية ج ٣ : ١٥٤ .
ماركسية لينينية ج ٣ : ١٥٤ .
ماركسية ماوية ج ٣ : ١٥٤ .
الماركسيون العرب ج ٣ : ١٧١ - ١٧٢ .
ماروت ج ١ : ٣٥٠ .
المازني، أبو عثمان ج ٢ : ١٨٩ ؛ ج ٤ : ٦٩ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٩ .
مازوش ج ٤ : ١٦٣ .
المازوشية ج ٤ : ١٦٣ .
ماسينيون ج ١ : ٣٧ - ٣٢٥ ؛ ج ٢ : ٧١ - ٢٧١ .
الماضوية ج ٤ : ٢١٧ .
مالارمية (ملارمية) ج ١ : ٣٧ ؛ ج ٤ : ٢٥ - ١٨٦ .
مالك بن أنس ج ١ : ١٧٤ - ١٧٥ - ٢٦٣ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٥٣ - ٣٥٤ ؛ ج ٢ : ٧ - ١٤ - ١٥١ - ١٥٩ - ٢٤٩ - ٢٥١ - ٢٨٥ ؛ ج ٣ : ٤٨ - ٧٣ - ٢٤١ - ٢٤١ .
مالك بن دينار ج ١ : ٨٩ .

كميل بن زياد ج ١ : ٣٦٧ .
كنانة ج ١ : ١٤٣ .
الكندي ج ١ : ١٩٧ .
الكوافي ج ٣ : ٣١ - ٧٥ - ١٢٤ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٩ - ٢٤٣ .
الكوثري، محمد بن زاهد ج ١ : ٣٨٢ .
كوربان، هنري ج ١ : ٣٨٦ ؛ ج ٢ : ٢٧٠ - ٢٧٢ .
الكوفيون ج ٢ : ١٧٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٩ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ .
كيتس ج ٤ : ٧٩ - ١٨٢ .
كيسان أبو عمرة ج ١ : ٣٧٣ .
الكيسانية ج ١ : ٢٤٩ - ٣٨٦ .
كيلاني كامل ج ٤ : ٢٧٣ .

حرف اللام

اللاتين ج ٤ : ٧٢ .
اللالكائي ج ٢ : ١٦٤ .
لاوست ج ١ : ٣٨٦ ؛ ج ٢ : ٢٨٢ .
لبكي، بطرس ج ٣ : ١٥٨ .
اللبنانيون ج ٤ : ١٤٣ .
ليبد بن ربيعة ج ١ : ١٨٨ - ١٩٧ - ٢٥٩ - ٣٥٦ - ٣٨٩ ؛ ج ٢ : ٣٥ - ٣٦ - ٣٨ - ٤٠ .
لطف الله، ميشال ج ٣ : ١١٥ .
لوركا ج ٤ : ٢١٠ .
لونجفلو ج ٤ : ٧٣ .
الليبرالية ج ٣ : ١٨١ .
ليتره ج ٤ : ٢٠ .

فهرس الاعلام

- مالك بن الربب جـ ١ : ٣٠٥ .
مالك بن كعب الأرحبي جـ ١ : ٢٢٧ .
مالك بن نويرة جـ ١ : ١٧٧ - ١٧٨ .
١٩٣ .
مالك بن هيرة جـ ١ : ٣٤٠ .
المللكية جـ ١ : ٨٦ ؛ جـ ٢ : ١٥١ .
المأمون جـ ٢ : ١٨٦ - ٢٧٣ .
المانوية جـ ٢ : ٨٨ .
ماني جـ ٢ : ٨٧ .
الماوردي جـ ١ : ٧٩ - ٣٢٦ .
الماوية جـ ٣ : ٢٠٥ .
ماياكوفسكي جـ ٤ : ٢١٠ .
مبارك زكي جـ ١ : ٣٩٦ .
المبرد جـ ١ : ٣٢٥ - ٣٥٠ - ٣٥٧ .
٣٦٣ - ٣٦٩ - ٣٧٨ ؛ جـ ٢ : ١١٦ -
١٨٧ - ١٨٨ - ١٩٥ - ١٩٦ - ٢٠٠ -
٢٠٦ - ٢٠٨ - ٢١٣ - ٢٩٥ - ٢٩٧ -
٣٠١ - ٣٠٥ - ٣١٧ ؛ جـ ٢ : ٣٠٧ ؛
جـ ٤ : ١١٨ .
مبشر بن فالك جـ ٣ : ٢٣٩ .
المتنبي جـ ٢ : ١٨٣ ؛ جـ ٣ : ٢٠٤ ؛
جـ ٤ : ١٠ - ٣٩ - ٤٦ - ٤٩ - ١٣٣ -
٢٦١ .
المتصوفة جـ ٤ : ٢٠ .
المتصوفون جـ ١ : ١٤٠ - ٢٨٤ ؛ جـ ٣ :
١٨ .
المتأخرون جـ ٤ : ١١ - ٤٠ .
المتقدمون جـ ٤ : ٤٠ .
التملس جـ ١ : ٣٣٦ .
متمم بن نويرة جـ ١ : ١٩٣ - ٣٤٤ .
التوكل جـ ٢ : ١٨٦ - ٢٦٢ - ٣٠٢ .
مجاهد جـ ١ : ٣٤٧ ؛ جـ ٢ : ٢٩٣ .
المجددون جـ ٤ : ١١٠ - ٢٤٢ .
- المجوسية جـ ٢ : ٨٨ - ١٦٣ .
المحاسبي، الخارث بن أسد جـ ١ : ٨٨ -
٨٩ - ٩٠ - ٣٢٧ - ٣٢٨ ؛ جـ ٢ : ٢٩ -
٢٥٤ .
المحافظون جـ ٤ : ٢٤٢ .
المحدثون جـ ٢ : ١١٤ - ١١٥ - ١٩٦ -
٢٠٣ - ٣٠٨ ؛ جـ ٤ : ٩ - ١٠ - ١١ -
١٢ - ١٣ - ٢٤٢ .
محرم، أحمد جـ ٤ : ٦٧ - ٢٧٣ .
محمد (النبي) جـ ١ : ١٦٢ - ١٦٣ -
١٦٤ - ١٧٨ - ١٨٠ - ١٨٣ - ٢٥٣ -
٣٤٩ ؛ جـ ٢ : ٨٧ - ١٠٧ - ١٤٦ -
١٦٥ - ١٧٢ ؛ جـ ٣ : ٥٠ - ٥٤ - ١١٩ -
٢٣٦ .
محمد بن أبي العتاهية جـ ٢ : ١١٦ .
محمد بن أحمد بن نصر جـ ١ : ٣٤٣ .
محمد بن حسان بن سعد التميمي جـ ٢ :
١١١ .
محمد بن الحسن جـ ١ : ١٧٤ - ٣٤٢ ؛
جـ ٢ : ١٤ - ٢٩٤ ؛ جـ ٣ : ٢٣٨ .
محمد بن الحسن بن يعقوب جـ ٢ :
٢٩٩ .
محمد بن الحكم جـ ٢ : ١٤ .
محمد بن سعيد بن أبي وقاص جـ ١ :
٢٤٠ .
محمد بن عبد الوهاب جـ ٣ : ٣٠ - ٧٥ -
٧٧ - ٨١ - ٨٢ - ٨٤ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ -
٩٠ - ٢٤١ - ٢٤٤ .
محمد بن علي القمي جـ ١ : ٣٨٨ .
محمد بن نصر المروزي جـ ١ : ٣٤٣ .
محمد بن يزيد النحوي (انظر المبرد)
محمد النفس الزكية جـ ٢ : ٣١ - ٢٥٥ .
محمود، زكي نجيب جـ ٢ : ٨٤ - ٢٦٧ .

الثابت والمتحول

- المسعودي ج ١: ٢٥٠ - ٢٥٤ - ٣٧٦ -
 ٣٨٦ - ٣٩١؛ ج ٢: ٢٧٢ - ٣٠٣ .
 مسلم ج ١: ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٤١ -
 ٣٥٤ - ٣٨٠؛ ج ٢: ٣٠٨؛ ج ٣:
 ٨٣ - ٢٣٦ .
 مسلم بن الوليد ج ٢: ١١٤ - ٢٠٩ -
 ٢١٢ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٦ - ٢٧٣ -
 ٢٧٤ - ٣٠٣ - ٣٠٦ - ٣١٢ .
 مسلمة بن زيد الجعفي ج ١: ٣٤١ .
 مسلمة بن عبد الملك ج ١: ٢١٧ .
 المسلمون ج ١: ٣٥ - ١٢٠ - ١٤٢ -
 ١٦١ - ١٧٠ - ١٧٥ - ١٧٨ - ١٧٩ -
 ١٩٦ - ٢٢٥ - ٢٣١ - ٢٣٥ - ٢٥٠ -
 ٢٧٦ - ٣٠٩ - ٣٢١ - ٣٤٠ - ٣٤١ -
 ٣٤٣ - ٣٥٣ - ٣٦٦ - ٣٦٩ - ٣٧١ -
 ٣٧٢ - ٣٧٨؛ ج ٢: ١٦ - ١٧ - ١٩ -
 ٥٨ - ٧٧ - ٩٤ - ١٥١ - ٢٨٣؛ ج ٣:
 ٨١ - ٩٦ - ١٠٠ - ١٠٤ - ١٠٨ - ١٠٩ -
 ١١٢ - ١١٥ - ١١٦ - ١٢٥ - ١٣١ -
 ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٥١ - ١٥٢ -
 ١٥٤ - ١٦٧ - ١٧٢ - ١٧٤ - ١٨٤ -
 ١٩٣ - ١٩٥ - ١٩٧ - ١٩٩ - ٢٠٨ -
 ٢٤٣ - ٢٤٤؛ ج ٤: ٣٢ - ٣٤ - ١٧٢ -
 ١٧٧ - ٢٥٧ .
 المسيب بن نفييل الأسدي ج ١: ٣٧١ .
 المسيح ج ٢: ١٧٨؛ ج ٤: ١٨١ -
 ١٨٢ .
 المسيحية ج ٢: ٨٨؛ ج ٣: ١٧ - ٩٣ .
 مسيلمة ج ١: ٣٤٤ .
 المشركون ج ١: ٢٧٦ .
 مصطفى الباي الحلبي ج ١: ٣٤٥ -
 ٣٤٦؛ ج ٢: ٢٨٢ - ٢٩١ .
 مضر ج ١: ١٩٣ - ٣٥٥ .
 عمود، عبد الحليم ج ٢: ٢٧٠
 المختار الثقفي ج ١: ١٢٠ - ٢٣٧ -
 ٢٣٨ - ٢٤٠ - ٣٢١ - ٣٧٣ - ٣٧٤ -
 ٣٧٦ .
 المخضرمون ج ٤: ١١ .
 مذكور، إبراهيم ج ٢: ٢٦٩؛ ج ٣:
 ٢٣٣ - ٢٣٦ .
 مذكور، محمد سلام ج ٢: ٢٨٣ .
 مرة بن مطيع ج ١: ٢٣٨ .
 المرتدون ج ١: ١٧٦ .
 المرجفة ج ١: ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨٣ -
 ٤٠٥ .
 المرجئون ج ٣: ٢٣٨ .
 المرزباني ج ١: ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٩ -
 ٢١٥ - ٢١٦ - ٢٦٢ - ٣٩٠؛ ج ٢:
 ١٨٢ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٧٣ - ٢٧٥ -
 ٢٩٥؛ ج ٤: ٢٦٩ .
 مرزويه ج ٢: ٧٥ .
 المرسلون ج ١: ٢٥٢ .
 المرقش الأكبر ج ٢: ٤٢ .
 مرقص، إلياس ج ٣: ١٤٠ .
 مروان بن أبي حفصة ج ٢: ١١٤ -
 ٣٠٦؛ ج ٤: ١٢ .
 مروان بن الحكم ج ١: ١١٦ - ١١٧ -
 ٢٢٤ - ٢٣٠ - ٣٦٦ - ٣٦٨ - ٣٧٧ -
 ج ٢: ٢٠٩ .
 مروان بن محمد ج ١: ٢٤٢؛ ج ٢:
 ٢٥٥ .
 مريم ج ٤: ١٦٩ - ١٧٦ .
 مريم (العذراء) ج ١: ٢٨٥ .
 مزاحم بن فاتك أبو الليث ج ٢: ١٩٩ -
 ٢٠١ .
 المستعصم ج ٣: ٩٥ .

فهرس الاعلام

- مطران، خليل جـ ٤ : ٤٠ - ٨٣ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٩ - ١٠٢ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٣١ - ١٤٠ - ٢٧٣ .
- مطرف بن المغيرة جـ ١ : ٢٣٩ - ٣٧٠ .
- معاذ بن جبل جـ ١ : ١٧٤ - ٣٤٢ جـ ٢ : ١٤٩ .
- معاوية بن أبي سفيان جـ ١ : ١١٧ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٩ - ١٩٥ - ٢٢٥ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣٦ - ٣١٧ - ٣٣٢ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤٤ - ٣٥٦ - ٣٦٧ - ٣٧١ - ٣٨٥ جـ ٢ : ٢٣ - ٩٥ جـ ٣ : ٢٤٣ جـ ٤ : ٢٦٩ .
- معاوية بن خديج جـ ٤ : ١٢٣ .
- معاوية الثاني جـ ١ : ٣٨٢ .
- معبد الجهني جـ ١ : ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٣٨٢ .
- المعتزلة جـ ١ : ٤٢ - ٨٢ - ١٢٥ - ١٢٦ - ٢٤٨ - ٣٧٩ - ٣٨٤ - ٣٨٥ جـ ٢ : ٩٣ - ٩٤ - ١٧٥ - ١٩٢ - ٢٤١ - ٢٦٩ - ٢٨٨ - ٢٩٢ جـ ٣ : ٢٠٤ - ٢٣٨ - ٢٤٥ .
- المعتصم جـ ٢ : ٣٠٢ .
- المعز الفاطمي جـ ٣ : ٢٤٣ .
- معمر البارقي جـ ٢ : ٣٩ .
- المفضل الضبي جـ ٢ : ١١٣ - ١٨٥ - ١٨٦ .
- مقاتل بن سليمان البلخي جـ ١ : ١٨٦ - ٣٤٨ .
- المقداد بن الأسود جـ ١ : ٣٣٩ .
- المقدسي جـ ١ : ٣٨٣ جـ ٢ : ٢٦٥ .
- المقريزي جـ ١ : ٣٨١ جـ ٢ : ٢٦٥ جـ ٣ : ٢٣٨ - ٢٣٩ .
- مكارثي، رتشد يوسف اليسوعي جـ ١ : ٣٢٦ جـ ٢ : ٢٧٩ .
- مكحول جـ ١ : ٣٤٢ - ٣٨٢ .
- المكزون السنجاري جـ ٢ : ٢٤٣ .
- مل (ميل) جون ستوارت جـ ٢ : ٨٤ جـ ٤ : ٧٣ .
- الملاك جـ ٤ : ١٦٠ .
- الملائمة جـ ٢ : ٢٩١ .
- الملائكة جـ ١ : ٢٥٢ - ٢٦٧ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٣٦٧ جـ ٢ : ٤٣ - ٧٧ - ١٤٥ جـ ٣ : ٤٧ - ٥٠ - ٥٤ - ١٠١ .
- الملائكة، نازك جـ ٤ : ٢٤٩ .
- الملطي جـ ١ : ٣٨٢ .
- المنجم، علي بن هارون جـ ١ : ٣٥٧ .
- مندور، محمد جـ ٤ : ٤١ - ٧٧ .
- المنصور، أبو جعفر جـ ١ : ٤٠٦ جـ ٢ : ٣١ - ٣٢ - ١٨٦ - ٢٥٥ .
- منصور النمري جـ ٢ : ٢١٨ .
- المنفلوطي جـ ٤ : ٦٨ .
- المهاجرون جـ ١ : ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٥ - ١٧٧ - ٢٢٤ جـ ٢ : ٥٨ جـ ٤ : ١٤٤ .
- المهدي (الخليفة العباسي) جـ ٢ : ١١٤ - ١٨٦ جـ ٤ : ١٣ .
- مهدي، محسن جـ ٣ : ٢٣٦ .
- المهدي المنتظر جـ ١ : ٣٢١ - ٣٢٣ جـ ٢ : ٣٢ - ٢٥٥ .
- المهدية جـ ٣ : ٢٤٤ .
- المهلب بن أبي صفرة جـ ٢ : ٢٧٤ .
- المهلل جـ ٢ : ٤٠ - ٤١ .

الثابت والمتحول

نادر، البيرنصر جـ ١: ٣٦٩ - ٣٨٥
جـ ٢: ٢٦٩.

نافع بن الأزرق جـ ١: ٣٥٨.

ناليو، كارلو جـ ١: ٣٥٩ - ٣٨٥.

ناثلة بنت (ابنة) الفرافصة جـ ١: ١٣٦٨
جـ ٢: ٢٦٢.

النبط جـ ٢: ٦٨.

نبهان العيشمي جـ ٢: ٣١١.

النبي جـ ١: ١٥ - ٢٩ - ٣٠ - ٨٨.

٨٩ - ٩٠ - ٩٢ - ٩٤ - ١١٧ - ١٢٠.

١٣٩ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٤ - ١٦٥.

١٦٧ - ١٧٠ - ١٧٣ - ١٧٥ - ١٧٦.

١٧٨ - ١٨٠ - ١٨٢ - ١٨٦ - ١٨٧.

١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٤.

١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ٢٠٤ - ٢٢٣.

٢٢٤ - ٢٣٢ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧.

٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠.

٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٥ - ٢٥٩.

٢٦٣ - ٢٧٦ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٣١٩.

٣٢٢ - ٣٢٨ - ٣٣٠ - ٣٣٤ - ٣٣٥.

٣٣٦ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٢ - ٣٤٧.

٣٥٠ - ٣٥١ جـ ٢: ٩ - ١٤ - ١٥.

١٦ - ٢٠ - ٢٢ - ٢٨ - ٢٩ - ٣١ - ٣٢.

٣٨ - ٥٨ - ٦١ - ٦٥ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩.

١٠٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤٢.

١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٩.

١٥٠ - ١٥٨ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٣.

١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٧٠ - ١٧١.

١٨٣ - ٢٤٣ - ٢٥٥ - ٢٨٣ - ٢٨٤.

٣١٧ جـ ٣: ٤٢ - ٤٣ - ٥٠ - ٥١.

٥٤ - ٥٥ - ٦٩ - ٧٠ - ٨٧ - ٨٩ - ٩٠.

٩١ - ١٠٥ - ١٦٤ - ٢٣٠ - ٢٣٨.

٢٤١ - ٢٤٣ جـ ٤: ١١٧ - ١١٨.

الموالي جـ ١: ٢٤٠ - ٣٠٩ - ٣٧٣.

٣٧٨ جـ ٢: ٦١ - ٦٢ - ١١١ - ١١٢.

الموحدون جـ ٣: ٢٤٤.

موسى (النبي) جـ ١: ٢٥٤ - ٣٣٥.

٣٤٩ جـ ٢: ٨٧ - ١٧٢ - ٢٨٠.

جـ ٤: ١٤٨.

المولدون جـ ٢: ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٣.

٥٥ - ١١٣ - ١١٤ - ١٩٦ - ٢٦١.

جـ ٤: ٩ - ١٠.

مونتيسكيو جـ ٤: ٢٩.

المؤيد في الدين هبة الله بن أبي عمران

الشيرازي الاسماعيلي جـ ٢: ٧٦.

ميرزا موسى الاسكوئي جـ ١: ٣٨٨.

ميسرة بن يعقوب الطهوي جـ ١: ١٨٠.

الميمني جـ ١: ٣٥٤.

ميمونة الزنجية جـ ١: ٣٦٣.

حرف النون

الناطقة جـ ٢: ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠.

٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣.

الناطقة الجعدي جـ ١: ٢٧٥.

الناطقة الذبياني جـ ١: ١٤٣ - ١٩٤.

٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢١٠ - ٢١٤ - ٢١٥.

٣٦١ - ٣٦٧ - ٣٦٨ جـ ٢: ٣٦ - ٣٧ - ٣٨.

٢٠٩ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٩١ - ٣١٣.

جـ ٤: ٤٦.

نابليون جـ ٣: ٩ - ١٤٥ جـ ٤: ٤٧.

٢٤١ - ٧٦.

ناجي، إبراهيم جـ ٤: ١٠٢ - ١٠٦.

٢٧٣.

ناجي، حسن جـ ١: ٣٧٥.

فهرس الاعلام

نعمة، ميخائيل جـ ٤ : ١٤٤ - ١٤٦ -
١٧٧ - ١٨١ - ٢٧٧ .
النويختي جـ ١ : ٣٨٥ - ٢ : ٢٥٥ .
نوفاليس جـ ١ : ٣٠٠ .
النوي جـ ١ : ٧٨ - ٣٢٦ - ٣٨٠ ؛
جـ ٢ : ٢٥٣ .
نوبا، بولس جـ ١ : ١١ - ١٢ - ٣٧ -
٤٦ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٤٧ ؛ جـ ٢ :
٢٧١ ؛ جـ ٣ : ٢٤٤ .
النوري جـ ٢ : ٢٦٥ .
نيتشه (نيتشيه) جـ ٢ : ١٢٣ ؛ جـ ٣ :
١٥٧ - ١٧٧ - ٢٠٨ ؛ جـ ٤ : ١٦ -
١٧٨ .

حرف الهاء

هايل جـ ٢ : ٤٢ .
هاري جـ ٤ : ٧٣ .
هاروت جـ ١ : ٣٥٠ .
هارون الرشيد جـ ٢ : ١٧٩ - ١٨٦ -
٢٧٣ .
هارون، عبد السلام محمد جـ ٢ : ٢٦١
هازلت جـ ٤ : ٧٢ .
هاسكل، ماري جـ ٤ : ١٤٧ - ١٥١ -
١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ -
١٧٨ - ١٧٩ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٦ -
٢٧٦ .
هاشم جـ ١ : ٣٦٦ .
الهاشميون جـ ١ : ٣١٤ .
الهامي، وردة جـ ٤ : ١٦٩ .
هيرة بن أبي وهب جـ ١ : ١٩٠ .
الهلزون جـ ٢ : ١٨٤ .
هذيل جـ ٢ : ٣٠٦ ؛ جـ ٣ : ٦٢

١٢٣ - ١٢٤ - ١٤٧ - ١٥٣ - ١٥٤ -
١٦٢ - ١٦٩ - ٢١٢ .
نبيه بن الأسود جـ ١ : ٢٩٥ .
نجاتي، أحمد يوسف جـ ٢ : ٢٩٧ .
النجار، عبد الحليم جـ ١ : ٣٥٩ ؛
جـ ٢ : ٢٥٧ .
النجار، محمد علي جـ ٢ : ٢٩٧ .
النجاشي جـ ١ : ١٩٤ - ٢٢٠ - ٢٦٥ -
٢٦٦ .
النجيدات جـ ١ : ٣٧٠ .
نجم، محمد جـ ١ : ٤٠٥ .
الندوي، أبو الحسن علي جـ ١ : ٣٤٦ .
النسائي جـ ٣ : ٢٣٧ .
النسفي جـ ٢ : ٢٦٩ .
النشار، علي سامي جـ ١ : ٣٧٩ - ٣٨٦ ؛
جـ ٢ : ٨٣ - ٢٦٧ ؛ جـ ٣ : ٢٤١ .
النص، إحسان جـ ١ : ٣٣٣ - ٣٤٠ ؛
جـ ٢ : ٢٥٩ ؛ جـ ٤ : ٢٧٤ .
نصار، حسين جـ ١ : ٣٩٦ .
نصار، ناصيف جـ ٣ : ١٤٣ - ٢٤٣ .
النصاري جـ ١ : ٢٧٦ ؛ جـ ٢ : ٨٨ -
٢٦٦ ؛ جـ ٣ : ١١٦ .
نصر بن سيار جـ ١ : ٢٤١ .
نصر بن مزاحم جـ ٢ : ٢٧٢ .
النصرانية جـ ٢ : ١٦٣ .
النصيب جـ ١ : ٣٦٤ .
النظام، إبراهيم بن سيار جـ ٢ : ٩٤ -
١٥٥ - ٢٤١ - ٢٦٩ .
النعمان جـ ٢ : ١٨٥ .
نعمان، أمين طه جـ ١ : ٣٩٢ .
النعمان، عبد المتعال القاضي جـ ٢ :
٢٧٢ .

الثابت والمتحوّل

- هرم بن سنان جـ ١: ١٩٢ - ٣٥٥.
 الهروي جـ ٣: ٢٤١.
 هشام بن عبد الملك جـ ١: ٢٤٣ -
 ٣٦٦ - ٣٧٧ - ٣٨١ - ٣٨٣.
 الهند جـ ٢: ٤٨ - ٥٠ - ٢٣٢.
 هند بنت عقبة جـ ١: ٣٣٩ - ٣٤٠.
 الهندي، نظير الإسلام جـ ٢: ٣٠٢.
 هوروزويه بن دازويه جـ ٢: ٢٦٥.
 هوغو فيكتور جـ ٤: ١٧٩.
 هولكو جـ ٤: ٤٦.

حرف الباء

- ياقوت جـ ٢: ١٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٩.
 يحيى بن أبي كثير جـ ١: ٣٤٢ - ٣٤٧.
 يحيى بن زيد جـ ١: ٢٤١ - ٣٧٥ -
 ٣٧٦.
 يزيد بن أبي مسلم جـ ٢: ٦٠.
 يزيد بن عبد الملك جـ ١: ٣٨٤.
 يزيد بن معاوية (الخليج) جـ ١: ٢٣٧ -
 ٣٣٢ - ٣٣٩ - ٣٨٣؛ جـ ٢: ٥٩.
 يسوع جـ ١: ٢٨٥.
 اليهود جـ ٢: ٨٨ - ٢٦٦؛ جـ ٣: ٧٠ -
 ٢٣٩.
 اليهودية جـ ٢: ٨٨ - ١٦٣.
 يوحنا جـ ٤: ١٦٣.
 يوحنا الدمشقي جـ ١: ٣٨١.
 يوسف جـ ٢: ٥٧.
 يوسف بن عمر جـ ١: ٣٦٦.
 يونان جـ ٢: ٨٢؛ جـ ٣: ٨ - ٩ -
 ١١٧ - ٢٠٨؛ جـ ٤: ٧٢ - ١٤٠ - ٢٧٢.
 اليونانيون جـ ٢: ٤٨ - ٥٥ - ٩١؛
 جـ ٣: ٧؛ جـ ٤: ١٧٩.
 يونس الإسواري جـ ١: ٢٤٧.
 يونس بن عبد الرحمن جـ ١: ٣٧٨.
 يونغ جـ ١: ٣٩.

حرف الواو

- الوائق جـ ٢: ٣٠٢.
 واصل بن عطاء جـ ١: ٢٤٨ - ٣٨٥.
 وافي، عبد المجيد جـ ١: ٣٥٢.
 وردزورث جـ ٤: ٧٣ - ٧٩.
 وضاح اليمن جـ ١: ٢٢٠.
 الوعيدية جـ ٣: ٦٨.
 الوكيل، مختار جـ ٤: ٢٧٣.
 ولسون جـ ٤: ٢٧١.
 الوهابية جـ ٣: ١٥٤ - ٢٤٤.
 وهب بن منبه جـ ١: ٢٤٥.
 الوليد بن عبادة جـ ٢: ٣٠٧.

مراجع البحث ومصادره^(١)

الكتب العربية القديمة:

- القرآن الكريم.
علي بن أبي طالب (- ٤٠ هـ.):
- نهج البلاغة، شرح الشيخ محمد عبده، القاهرة (بدون تاريخ).
جابر بن حيان (- ١٥٠ هـ.):
- مختار الرسائل، تحقيق باول كراوس، مكتبة الخانجي، القاهرة
١٩٣٥.

- أبويوسف (يعقوب بن إبراهيم - ١٨٢ هـ.):
- الخراج، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٥٢ هـ.
الرضا (الإمام علي بن موسى بن جعفر الصادق - ٢٠٣ هـ.):
- صحيفة الرضا، لاهور - الهند، ١٣٠٢ هـ.
الشافعي (محمد بن إدريس - ٢٠٤ هـ.):
- جماع العلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، مطبعة المعارف بمصر،
القاهرة ١٩٤٠.

(١) أقصد بالبحث مادة الكتابين الأول والثاني من «الثابت والمتحول»، وقد أوردت المراجع القديمة بحسب تسلسل تاريخ وفاة المؤلفين، وآثرت، اختصاراً، ألا أثبت المجموعات الشعرية ولا دواوين الشعراء، وأن اقتصر من الكتب التي أشرت إليها في هوامش البحث على أكثرها أهمية.

الثَّابِتُ والمُتَحَوِّلُ

- الرسالة، تحقيق أحمد محمد شاكر مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٤٠.
- الأم (١ - ٧)، سلسلة كتاب الشعب، دار الشعب، القاهرة ١٩٦٨.
- أبو عبيدة (معمربن المثنى - ٢١٠ هـ.):
- مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سركين، مطبعة الخانجي، القاهرة ١٩٥٥.
- ابن هشام (أبو محمد عبد الملك - ٢١٣ أو ٢١٨ هـ.):
- السيرة النبوية، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١٩٣٧.
- الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة - ٢١٥ هـ.):
- كتاب القوافي، تحقيق عزة حسن، دمشق ١٩٧٠.
- الأصمعي (عبد الملك بن قريب - ٢١٤ أو ٢١٧ هـ.):
- كتاب فحولة الشعراء، تحقيق ش. توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧١.
- ابن سعد (أبو عبدالله محمد - ٢٣٠ هـ.):
- كتاب الطبقات الكبير، طبعة ليدن ١٩١٧ - ١٩٢٨، وطبعة صادر، بيروت ١٩٥٧.
- الجمحي (محمد بن سلام - ٢٣٢ هـ.):
- طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، طبعة دار المعارف بمصر، (بدون تاريخ)، وطبعة دار النهضة العربية، بيروت ١٩٦٨.
- ابن حنبل (أبو عبدالله أحمد - ٢٤١ هـ.):
- المسند، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة ١٩٥٣.

مراجع البحث ومصادره

- المحاسبي (الحارث بن أسد - ٢٤٣ أو ٢٤٥ هـ .):
 - العقل وفهم القرن، تحقيق حسين القوتلي، دار الفكر، بيروت ١٩٧١.
 - المسائل في أعمال القلوب والجوارح والمكاسب والعقل، عالم الكتب، القاهرة ١٩٦٩.
 الكندي (أبو يوسف يعقوب - ٢٥٢ هـ.):
 - رسائل الكندي، تحقيق عبدالهادي أبو رييدة، القاهرة ١٩٥٠.
 الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر - ٢٥٥ هـ.):
 - البيان والتبيين (١ - ٤)، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦١.
 - الحيوان (١ - ٧)، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٨ - ١٩٤٥.
 - رسائل الجاحظ (١ - ٢)، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦٤ - ١٩٦٥.
 البخاري (أبو عبدالله محمد بن إسماعيل - ٢٥٦ هـ.):
 - الجامع الصحيح، القاهرة ١٣٢٧ هـ . وطبعة دار الشعب، ضمن سلسلة كتاب الشعب (٩ أجزاء)، دون تاريخ.
 مسلم (أبو الحسين بن إسماعيل - ٢٦١ هـ.):
 - الصحيح، القاهرة ١٣٣٤ هـ.
 ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم - ٢٧٦ هـ.):
 - الإمامة والسياسة (١ - ٢)، الطبعة الثانية، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٥٧.
 - الشعر والشعراء (١ - ٢)، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٩.

الثابت والمتحول

- عيون الأخيار (١ - ٤)، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣.
- تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٤.
- البلاذري (أبو جعفر أحمد - ٢٧٩ هـ.):
- فتوح البلدان، القاهرة ١٩٣٢.
- الدينوري (أبو حنيفة أحمد بن داود - ٢٨٢ هـ.):
- الأخبار الطوال، وزارة الثقافة بمصر، ١٩٦٠.
- اليعقوبي (أحمد بن أبي يعقوب - ٢٨٤ هـ.):
- التاريخ، النجف ١٣٥٨ هـ.
- الحكيم الترمذي (أبو عبدالله محمد بن علي بن الحسن - ٢٨٥ او ٣٢٠ هـ.):
- كتاب ختم الأولياء، تحقيق عثمان إسماعيل يحيى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٥.
- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد - ٢٨٦ هـ.):
- الكامل (١ - ٤)، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦.
- الفاضل، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٥٦.
- الاشنانداني (أبو عثمان سعيد بن هارون - ٢٨٨ هـ.):
- معاني الشعر، تحقيق عز الدين التنوخي، دمشق ١٩٦٩.
- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى - ٢٩١ هـ.):
- قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبدالنواب، القاهرة ١٩٦٦.
- مجالس ثعلب (١ - ٢)، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٠.
- ابن الجراح (أبو عبدالله محمد بن داود - ٢٩٦ هـ.):

مراجع البحث ومصادره

- الورقة، تحقيق عبدالوهاب عزام وعبدالستار فراج، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، (بدون تاريخ).
- ابن المعتز (أبو العباس عبدالله - ٢٩٦ هـ.):
- طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار فراج، القاهرة ١٩٥٦.
- البديع، تحقيق أ. كراتشكوفسكي، لندن ١٩٣٥.
- النوبختي (أبو محمد الحسن بن موسى - أواخر القرن الثالث الهجري):
- فرق الشيعة، تحقيق هـ. ريتز، إسطنبول ١٩٣١.
- الحلاج (الحسين بن منصور - ٣٠٩ هـ.):
- الطواسين، تحقيق لويس ماسينيون، باريس ١٩١٣.
- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير - ٣١٠ هـ.):
- تاريخ الأمم والملوك (١ - ١٠)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٧ - ١٩٦٩.
- جامع البيان عن تأويل آي القرآن (١ - ٣٠)، الطبعة الثانية، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٤.
- الرازي (أبو بكر محمد بن زكريا - ٣١١ هـ.):
- رسائل فلسفية، تحقيق باول كراوس، القاهرة ١٩٣٩.
- ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي - ٣٢٢ هـ.):
- عيار الشعر، تحقيق الحاجري وسلام، القاهرة ١٩٥٦.
- ابن أبي عون (- ٣٢٢ هـ.):
- كتاب التشبيهات، تحقيق محمد عبدالمعيد خان، كمبردج ١٩٥٠.
- ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد - ٣٢٨ هـ.):
- العقد الفريد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٠.
- ابن زينب (محمد بن إبراهيم، الكاتب النعماني - ٣٢٩ هـ.):
- الغيبة، طبعة قم، بإيران، ١٣٤٧ هـ.

الثابت والمتحوّل

- أبو الحسن الأشعري (علي بن إسماعيل - ٣٢٤ أو ٣٣٠ هـ.):
- مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين (١ - ٢)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠.
 - الإبانة في أصول الديانة، إدارة الطباعة المنيرية (بدون تاريخ).
 - اللمع في الرد على أهل الزيغ والبدع، تحقيق الأب ريتشارد مكارثي اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٥٣.

- الكليني (محمد بن يعقوب - ٣٢٩ هـ.):
- أصول الكافي، طهران ١٢٧٨ هـ.
 - الجهشياري (أبو عبد الله محمد بن عبدوس - ٣٣١ هـ.):
 - الوزراء والكتاب، تحقيق السقا والأبياري وشلبي، القاهرة ١٩٣٨.

- الماتريدي (أبو منصور محمد - ٣٣٣ هـ.):
- كتاب التوحيد، تحقيق فتح الله خليف، دار المشرق، بيروت ١٩٧٠.

- مهلهل بن يموت بن المزرع (- ٣٣٤ هـ.):
- سرقات أبي نواس، تحقيق محمد مصطفى هدار، القاهرة ١٩٥٧.

- الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى - ٣٣٥ هـ.):
- أخبار أبي تمام، القاهرة ١٩٣٧.
 - الأوراق (أخبار الشعراء، أشعار أولاد الخلفاء) مطبعة الصاوي، القاهرة ١٩٣٤، و ١٩٣٦.
 - أدب الكتاب، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٤١ هـ.

- قدامة بن جعفر (- ٣٢٦ أو ٣٣٧ هـ.):
- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الخانجي - المثني - القاهرة ١٩٦٣.

مراجع البحث ومصادره

- نقد النثر، تحقيق طه حسين والعبادي، دار الكتب، القاهرة ١٩٣٣.
- الفارابي (أبو نصر - ٣٣٩ هـ.):
 - إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، القاهرة ١٩٤٩.
 - كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت ١٩٧٠.
 - كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، (مجلة شعر، عدد ١٢، بيروت ١٩٥٩).
 - رسالة في قوانين صناعة الشعراء، تحقيق عبدالرحمن بدوي (ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٤٩ - ١٥٨) القاهرة ١٩٥٣.
 - المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين - ٣٤٦ هـ.):
 - التنبيه والإشراف، ليدن ١٨٩٣.
 - مروج الذهب ومعادن الجوهر، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٥٨.
- النفري (محمد بن عبدالجبار - ٣٥٤ هـ.):
 - المواقف والمخاطبات، القاهرة ١٩٣٤.
- القالي (أبو علي إسماعيل - ٣٥٦ هـ.):
 - الأمالي والنوادر، دار الكتب، القاهرة.
 - أبو الفرج الأصفهاني (علي بن الحسين - ٣٥٦ هـ.):
 - الأغاني، طبعت: دار الكتب وساسي (القاهرة)، دار الثقافة بيروت.
- السيرافي (أبو سعيد الحسن بن عبدالله - ٣٦٨ هـ.):
 - أخبار النحويين البصريين، تحقيق فريتس كرنكو، ١٩٣٦.
- الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر - ٣٧٠ هـ.):

الثَّابِت والمتحوَّل

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تحقيق السيد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦١ - ١٩٦٥.
- الملطي (أبو الحسين محمد بن أحمد - ٣٧٧ هـ.):
- التنبيه والرد على أهل الأهواء والبدع، القاهرة ١٩٤٩.
- السراج (أبو نصر الطوسي - ٣٧٨ هـ.):
- اللمع، تحقيق عبدالحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة ١٩٦٠.
- الكلاباذي (أبو بكر محمد بن إسحاق - ٣٨٠ هـ.):
- التعرف لمذهب أهل التصوف، القاهرة ١٩٣٣.
- أبو بكر الخوارزمي (محمد بن العباس - ٣٨٣ هـ.):
- الرسائل، القاهرة ١٣١٢ هـ.
- القاضي التنوخي (أبو علي الحسن بن علي - ٣٨٤ هـ.):
- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة (١ - ٢)، تحقيق عبود الشالجي، بيروت، ١٩٧١.
- المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران - ٣٨٤ هـ.):
- الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥.
- معجم الشعراء، القاهرة ١٣٥٤ هـ.
- الشابشتي (أبو الحسن علي بن محمد - ٣٨٨ هـ.):
- الديارات، تحقيق كوركيس عواد، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٦.
- ابن النديم (أبو الفرج محمد بن إسحاق - ٣٨٥ هـ.):
- الفهرست، المطبعة الرحمانية، القاهرة ١٩٤٨.

مراجع البحث ومصادره

- الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى - ٣٨٦ هـ .):
 - النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)
 تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر
 (بدون تاريخ).
- الحاتمي (محمد بن الحسن - ٣٨٨ هـ.):
 - الرسالة الحاتمية، تحقيق فؤاد أفرام البستاني، بيروت ١٩٣١.
 - الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت
 ١٩٦٥.
- الخطابي (أبو سليمان حمد بن محمد - ٣٨٨ هـ.):
 - معالم السنن (شرح سنن أبي داود)، تحقيق محمد راغب الطباخ،
 حلب ١٩٣٢ - ١٩٣٤.
 - بيان إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، دار
 المعارف بمصر، سلسلة: ذخائر العرب (بدون تاريخ).
- أبو طالب المكي (محمد بن علي - ٣٨٠ أو ٣٩٠ هـ.):
 - قوت القلوب، القاهرة ١٩٣٣.
- الخالديان (أبو بكر محمد - ٣٨٠ هـ. أبو عثمان سعيد - ٣٩١ هـ.):
 - الأشباه والنظائر (١ - ٢)، تحقيق السيد محمد يوسف، القاهرة
 ١٩٥٨ - ١٩٦٥.
- ابن جني (أبو الفتح عثمان - ٣٩٢ هـ.):
 - الخصائص، دار الكتب، القاهرة.
- الجرجاني (القاضي علي بن عبدالعزيز - ٣٩٢ هـ.):
 - الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبي الفضل والبجاوي،
 القاهرة ١٩٥١.
- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبدالله بن سهل - ٣٩٥ هـ.):

الثابت والمتحول

- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق البجاوي وأبي الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٧١.
- المجريطي (مسلمة بن قاسم الأندلسي - ٣٩٥ هـ.):
- غاية الحكيم، تحقيق هلموت ريتز، ألمانيا ١٩٣٣.
- ابن فارس (أبو الحسين أحمد - ٣٩٥ هـ.):
- الصحاحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشوملي، (مؤسسة بدران، بيروت ١٩٦٤).
- سعد بن عبدالله الأشعري (القرن الرابع الهجري):
- المقالات والفرق، طهران ١٩٦٣.
- أحمد بن إبراهيم النيسابوري (القرن الرابع الهجري):
- استتار الإمام، مجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية، مجلد ٤، جزء ٢، كانون الاول ١٩٣٦.
- الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب - ٤٠٣ هـ.):
- كتاب التمهيد، تحقيق الأب ريتشرد يوسف مكارثي اليسوعي، المكتبة الشرقية، بيروت ١٩٥٧.
- إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٣.
- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد - ٤٢١ هـ.):
- شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥١.
- البغدادى (أبو منصور عبدالقاهر - ٤٢٩ هـ.):
- الفرق بين الفرق، تحقيق محمد زاهد الكوثري، لجنة نشر الثقافة الإسلامية، القاهرة ١٩٤٨.

مراجع البحث ومصادره

- الملل والنحل، تحقيق ألبيير نصري نادر، دار المشرق، بيروت ١٩٧٠.
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد - ٤٣٠ هـ.):
- خاص الخاص، بيروت ١٩٦٦.
- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥.
- أبو نعيم الأصفهاني (أحمد بن عبد الله - ٤٣٠ هـ.):
- حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، القاهرة ١٩٣٢.
- الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي - ٤٣٥ هـ.):
- زهر الآداب وثمر الألباب، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٣.
- البيروني (أبو الريحان محمد بن أحمد - ٤٤٠ هـ.):
- الآثار الباقية عن الأمم الخالية، طبعة لبيزغ، ١٩٢٣.
- ابن حزم (أبو محمد علي بن سعيد - ٤٥٦ هـ.):
- الفصل في الملل والأهواء والنحل (١ - ٥)، مكتبة المثنى، بغداد، (بدون تاريخ).
- الديلمي (أبو الحسن علي بن محمد - مات في أوائل القرن الخامس الهجري):
- عطف الألف المألوف على اللام المعطوف، تحقيق ج.ك. فاديه، المجمع العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٢.
- السلمي (أبو عبد الرحمن محمد - ٤١٢ هـ.):
- طبقات الصوفية، جامعة الأزهر، القاهرة ١٩٥٣.
- الملامية (ضمن كتاب: الملامية والصوفية وأهل الفتوة لأبي العلا عفيفي، القاهرة ١٩٤٥).

الثابت والمتحوّل

- الشيخ المفيد (محمد بن النعمان - ٤١٣ هـ.):
- أوائل المقالات، تبريز ١٣٦٤ هـ.
 - الفصول العشرة في الغيبة، النجف ١٩٥١.
- عبدالجبار (القاضي أبو الحسن - ٤١٥ هـ.):
- المغني في أبواب التوحيد والعدل، الجزء الثاني عشر: النظر والمعارف، تحقيق إبراهيم مدكور، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة (بدون تاريخ).
- ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبدالله - ٤٢٨ هـ.):
- الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية، القاهرة ١٩٦٦.
- الشريف المرتضى (علي بن الحسين الموسوي - ٤٣٦ هـ.):
- الأمالي، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، القاهرة ١٩٥٤.
 - طيف الخيال، تحقيق حسن الصيرفي، القاهرة ١٩٦٢.
- الطوسي (أبو جعفر محمد بن الحسن - ٤٦٠ هـ.):
- الغيبة، تبريز (إيران ١٣٢٣ هـ.).
- الخطيب البغدادي (أبو منصور عبدالقاهر - ٤٦٣ هـ.):
- تاريخ بغداد، القاهرة ١٩٣١.
- ابن رشيّق (أبو علي الحسن - ٤٥٦ أو ٤٦٣ هـ.):
- العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (١ - ٢)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت ١٩٧٢.
- القشيري (أبو القاسم عبدالكريم - ٤٦٥ هـ.):
- الرسالة القشيرية (١ - ٢)، دار الكتب الحديثة، القاهرة ١٩٦٦.
 - التحبير في التذكير، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨.
 - كتاب المعراج، القاهرة ١٩٦٤.

مراجع البحث ومصادره

- ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبدالله بن محمد - ٤٦٦ هـ.):
 - سر الفصاحة، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي، القاهرة ١٩٥٣.
 الإسفراييني (أبو المظفر عماد الدين - ٤٧١ هـ.):
 - التبصير في الدين، مطبعة الأنوار، القاهرة ١٩٤٠.
 الجرجاني (أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن - ٤٧١ هـ.):
 - أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، إسطنبول ١٩٥٤.
 - دلائل الإعجاز، مطبعة السعادة بمصر، (دون تاريخ).
 الجويني (إمام الحرمين، أبو المعالي عبدالملك - ٤٧٨ هـ.):
 - الشامل في أصول الدين، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٩.
 الغزالي (محمد بن محمد - ٥٠٥ هـ.):
 - إحياء علوم الدين (١ - ١٦)، سلسلة كتاب الشعب، دار الشعب، القاهرة (بدون تاريخ).
 - فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة، تحقيق سليمان دنيا، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٦١.
 - روضة الطالبين وعمدة السالكين، المكتب التجاري، بيروت (بدون تاريخ).
 - الاقتصاد في الاعتقاد، دار الأمانة، بيروت ١٩٦٩.
 - مشكاة الأنوار، الدار القومية، القاهرة ١٩٦٤.
 - فضائح الباطنية، تحقيق جولد تسيهر، ليدن ١٩١٦.
 المقدسي (مطهر بن طاهر - ٥٠٧ هـ.):
 - البدء والتاريخ (١ - ٦)، باريس ١٨٩٩.
 الزنجشيري (أبو القاسم جاد الله محمود - ٥٣٨ هـ.):
 - الكشف، القاهرة ١٣٤٣ هـ.:
 (الكلاعي) (أبو القاسم محمد - ٥٤٣ هـ.):

الثَّابِتُ وَالتَّحْوِيلُ

- أحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الدايدة، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

الشهرستاني (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم - ٥٤٨ هـ.):
- الملل والنحل (بهامش الفصل لابن حزم)، مكتبة المثنى ببغداد، (دون تاريخ).

ابن عساكر (أبو القاسم علي بن الحسن - ٥٧١ هـ.):
- تبين كذب المفترى فيما نسب إلى أبي الحسن الأشعري، دمشق ١٣٤٧ هـ.

ابن الجوزي (جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن - ٥٩٧ هـ.):
- نقد العلم والعلماء أو تلبيس إبليس، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة (بدون تاريخ).
- صفة الصفوة، حيدر آباد ١٣٥٥ هـ.

الرازي (فخر الدين - ٦٠٦ هـ.):
- الأربعين في أصول الدين، حيدر آباد ١٣٥٣ هـ.
- محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين من الفلاسفة والمتكلمين المطبوعة السلفية، القاهرة ١٣٢٣ هـ.
- اعتقادات فرق المسلمين والمشركين، القاهرة ١٣٥٦ هـ.

البوني (أحمد بن علي المغربي - ٦٢٢ هـ.):
- شمس المعارف الكبرى، القاهرة ١٣١٨ هـ.

ابن الأثير (عزالدين أبو الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم - ٦٣٠ هـ.):
- الكامل في التاريخ (١ - ٩)، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧.

ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم حمد - ٦٣٧ هـ.):
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (١ - ٤)، تحقيق أحمد

مراجع البحث ومصادره

- الخوفي وبدوي طبانه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٩.
- ابن عربي (محيي الدين محمد بن علي - ٦٣٨ هـ.):
- إنشاء الدوائر، ليدن ١٣٣٦ هـ.
 - التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، الهند ١٣١٥ هـ.
 - الرسائل، حيدر آباد، ١٩٤٨.
 - عقلة المستوفز، ليدن ٣٣٦ هـ.
 - عنقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، القاهرة ١٩٥٤.
 - الفتوحات المكية (١ - ٤)، مطبعة صادر، بيروت (بدون تاريخ).
 - فصوص الحكم، تحقيق أبي العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٤٦.
- ابن أبي الحديد (عزالدين عبد الحميد - ٦٥٥ هـ.):
- شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٥٩.
- الكنجي (أبو عبدالله محمد بن يوسف - ٦٥٨ هـ.):
- البيان في أخبار صاحب الزمان، تبريز ١٣٢٤ هـ.
- رضي الدين بن طاووس (أبو القاسم علي بن موسى - ٦٦٤ هـ.):
- إلزام النواصب، بإمامة علي بن أبي طالب، لاهور - الهند، ١٣٠٢ هـ.
 - الملاحم والفتن في ظهور الغائب المنتظر، النجف ١٩٦٣.
- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد - ٦٨١ هـ.):
- وفيات الأعيان (١ - ٦)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (بدون تاريخ).
- ابن منظور (جمال الدين محمد - ٧١١ هـ.):
- أخبار أبي نواس، الجزء الأول، مطبعة الاعتدال، القاهرة ١٩٢٤.

الثابت والمتحوّل

- أخبار أبي نواس، الجزء الثاني، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٢.
- لسان العرب، دار صادر، بيروت ١٩٥٥.
- ابن تيمية (أبو العباس تقي الدين أحمد - ٧٢٨ هـ.):
- منهاج السنة النبوية (١ - ٢)، تحقيق محمد رشاد سالم، مكتبة خياط، بيروت (بدون تاريخ).
- معارج الوصول، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٨٧ هـ.
- الرسالة التدمرية، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٨٧ هـ.
- العبودية، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٦٢.
- درء تعارض العقل والنقل، تحقيق محمد رشاد سالم، الجزء الأول، القسم الأول، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧١.
- النويري (شهاب الدين أحمد - ٧٦٢ هـ.):
- نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب، القاهرة ١٩٢٩.
- الذهبي (شمس الدين محمد بن أحمد - ٧٤٨ هـ.):
- تذكرة الحفاظ، حيدر آباد ١٩٥٥.
- ميزان الاعتدال في نقد الرجال القاهرة ١٣٢٥ هـ.
- دول الإسلام، حيدر آباد ١٣٦٤ هـ.
- سير الأعلام النبلاء، القاهرة ١٩٦٢.
- ابن نباتة (محمد بن محمد - ٧٦٨ هـ.):
- شرح العيون: شرح رسالة ابن زيدون، القاهرة ١٣٢١ هـ.
- ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل - ٧٧٤ هـ.):
- البداية والنهاية، مطبعة السعادة بمصر، ١٣٥٨ هـ.
- الواسطي (عبد الرحمن بن عبد المحسن - ٧٧٤ هـ.):
- ترياق المحبين في طبقات فرقة المشايخ والعارفين، القاهرة ١٣٠٥ هـ.

مراجع البحث ومصادره

- عبدالكريم الجيلي (- ٨٠٥ هـ.):
- الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، القاهرة ١٢٩٣ هـ.
 - ابن خلدون (أبو يزيد عبدالرحمن - ٨٠٨ هـ.):
 - المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت (بدون تاريخ).
 - الفيروزبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب - ٨١٧ هـ.):
 - البلغة في تاريخ أئمة اللغة، تحقيق محمد المصري، دمشق ١٩٧٢.
 - ابن المرتضى (أحمد بن يحيى - ٨٤٠ هـ.):
 - طبقات المعتزلة، بيروت ١٩٦١.
 - المقريزي (تقي الدين أحمد بن علي - ٨٤٥ هـ.):
 - الخطط والآثار، القاهرة ١٢٧٠ هـ.
 - النزاع والتخاصم بين أمية وهاشم، القاهرة ١٩٣٧.
 - ابن حجر العسقلاني (شهاب الدين أحمد - ٨٥٢ هـ.):
 - الإصابة في تمييز الصحابة، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٣٩.
 - لسان الميزان، حيدر آباد ١٣٣١ هـ.
 - تهذيب التهذيب، مجلس دائرة المعارف النظامية بالهند ١٣٢٥ هـ.
 - السيوطي (جلال الدين عبدالرحمن - ٩١١ هـ.):
 - الإتيقان في علوم القرآن، القاهرة ١٩٤١.
 - المزهر في علوم اللغة، مطبعة السعادة، القاهرة ١٣٢٥ هـ.
 - تاريخ الخلفاء، دمشق ١٣٥١ هـ.
 - الوسائل إلى مسامرة الأوائل، بغداد ١٩٥٠.
 - الاقتراح في أصول النحو، حسنه آباد ١٣١٠ هـ.
 - الشعراني (أبو المواهب عبدالوهاب بن أحمد - ٩٧٣ هـ.):

الثابت والمتحوّل

- الطبقات الكبرى، مكتبة محمد علي صبيح بالقاهرة (بدون تاريخ).
- لوائح الأنوار في طبقات الأخيار، بولاق (مصر) ١٢٧٦ هـ.
- حاجي خليفة (مصطفى بن عبدالله - ١٠٦٧ هـ):
- كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، إسطنبول ١٣٦٢ هـ.
- الخفاجي (شهاب الدين أحمد بن محمد - ١٠٦٩ هـ):
- شفاء الغليل فيما في العربية من الدخيل، القاهرة ١٩٥٢.
- البغدادي (عبدالقادر بن عمر - ١٠٩٣ هـ):
- خزانة الأدب ولّب لباب لسان العرب (١ - ٤)، مكتبة المثنى ببغداد (دون تاريخ).
- المجلسي (محمد باقر بن محمد تقي - ١١١٤ هـ):
- بحار الأنوار، الجامع لدرر أخبار الأئمة الأطهار، طهران ١٨٨٤ - ١٨٨٥.
- التهانوي (محمد علي بن علي - بعد ١١٥٨ هـ):
- كشاف اصطلاحات الفنون (١ - ٦)، مطبعة خياط، بيروت (بدون تاريخ).

٢ - الكتب العربية الحديثة^(١)

أبورية، محمد عبدالمهدي:

- إبراهيم بن سيار النظام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٦.

أبوزهرة، محمد:

- تاريخ المذاهب الإسلامية (١ - ٢)، دار الفكر العربي، القاهرة (بدون تاريخ).
- مالك، مطبعة الاعتماد، القاهرة ١٣٦٥ هـ.
- الشافعي، مطبعة العلوم، القاهرة ١٣٦٤ هـ.
- ابن حنبل، دار الفكر العربي، القاهرة ١٣٣٧ هـ.

الأسد، ناصر الدين:

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٦.
- القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٨.

أمين، أحمد:

- فجر الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥.

(١) بحسب التسلسل الأبجدي لأسماء المؤلفين.

الثابت والمتحول

- ضحى الإسلام (١ - ٣)، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٩، ١٩٥٢ (على التوالي).
- أنيس، إبراهيم:
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٣، القاهرة ١٩٦٥.
- من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٤، القاهرة ١٩٧٢.
- بدوي، عبد الرحمن:
- شهيدة العشق الإلهي، رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٨.
- من تاريخ الإلحاد في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٥.
- شطحات الصوفية، الجزء الأول، أبو يزيد البسطامي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٩.
- الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٤.
- أفلوطين عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥.
- الأفلاطونية المحدثة عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥.
- بكار، يوسف حسين:
- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.
- بليغ، عبد الحكيم:
- أدب المعتزلة، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة ١٩٠٩.
- البهيقي، نجيب محمد:
- تاريخ الشعر العربي، مكتبة الخانجي - دار الكتاب العربي، ط ٣، القاهرة ١٩٦٧.

مراجع البحث ومصادره

- أبو تمام الطائي ، حياته وحياة شعره ، دار الكتب المصرية ، القاهرة
١٩٤٥ .

جبور ، جبرائيل :

- حب عمر بن أبي ربيعة وشعره ، دار العلم للملايين ، بيروت
١٩٧١ .

- عمر بن أبي ربيعة ، ج ١ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٥ .

- عمر بن أبي ربيعة ، ج ٢ ، المطبعة الأميركية ، بيروت ١٩٣٩ .

الجبوري ، يحيى :

- الإسلام والشعر ، مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٤ .

- شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه ، مطبعة الإرشاد ، بغداد
١٩٦٤ .

الجندي ، درويش :

- الرمزية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٨ .

الحاجري ، طه :

- الجاحظ حياته وآثاره ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ ، القاهرة
١٩٦١ .

حسب الله ، علي :

- أصول التشريع الإسلامي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ .

حجاب ، محمد نبيه :

- مظاهر الشعبوية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة
١٩٦١ .

حسن ، عباس :

- اللغة والنحوبين القديم والحديث ، دار المعارف بمصر ، القاهرة
١٩٦٦ .

الثابت والمتحوّل

حسن، ناجي:

- ثورة زيد بن علي، مكتبة النهضة - بغداد، ١٩٦٦.

حسين، طه:

- في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط ١٠، القاهرة ١٩٦٩.

حسين، عبد الحميد:

- الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، القاهرة ١٩٦٤.

حلمي، محمد مصطفى:

- الحياة الروحية في الإسلام، منشورات الجمعية الفلسفية، القاهرة ١٩٤٦.

الحوفي، أحمد محمد:

- الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، ط ٤، القاهرة، ١٩٦٢.

- المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٣.

- أدب السياسة في العصر الأموي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٠.

الخطيب، محمد عجاج:

- السنّة قبل التدوين، مكتبة وهبة، القاهرة ١٩٦٣.

خلاف، عبد الوهاب:

- علم أصول الفقه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٣٦٥ هـ.

خليف، يوسف:

- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٩.

مراجع البحث ومصادره

- ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٠.

- حياة الشعر في الكوفة، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨.

الذش، محمد محمود:

- أبو العتاهية، حياته وشعره، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨.

الدواليبي، معروف:

- المدخل إلى علم أصول الفقه، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٦٥.

الدوري، عبدالعزيز:

- مقدمة في التاريخ الاقتصادي العربي، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٩.

الريس، محمد ضياء الدين:

- النظريات السياسية الإسلامية، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٧.

رضوان، محمد مصطفى:

- العلامة اللغوي ابن فارس الرازي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.

الربداوي، محمود:

- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام - ١ - دار الفكر، بيروت ١٩٦٧.

الزرقا، مصطفى:

- الحقوق المدنية في البلاد السورية، الطبعة الثالثة، دمشق ١٣٦٧ هـ.

الثابت والمتحول

زكي، أحمد كمال:

- الحياة الأدبية في البصرة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.

السباعي، مصطفى:

- السنّة ومكانتها في التشريع الإسلامي، دار العربية، القاهرة

١٣٨ هـ.

سيد الأهل، عبدالعزيز:

- شيخ الأمة أحمد بن حنبل، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٢.

سلوم، داود:

- النقد العربي القديم، مكتبة الأندلس، بغداد ١٩٧٠.

سلام، محمد زغلول:

- أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة

١٩٦١.

الشايب، أحمد:

- تاريخ الشعر السياسي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٤، القاهرة

١٩٦٦.

- أصول النقد الادبي، مكتبة النهضة المصرية ط ٧، القاهرة

١٩٦٤.

شحاته، عبدالله محمود:

- تاريخ القرآن والتفسير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

١٩٧٢.

شلحت، فيكتور:

- النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، دار المعارف بمصر، القاهرة

١٩٦٣.

شريف، محمد بديع:

مراجع البحث ومصادره

- الصراع بين الموالي والعرب، دار الكتاب العربي، القاهرة
١٩٥٤.

الشلقاني، عبد الحميد:

- رواية اللغة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١.

الشيبي، كامل مصطفى:

- الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف بمصر، القاهرة
١٩٦٩.

شعيب، محمد عبدالرحمن:

- المتنبي بين ناقديه، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٤.

الصالح، صبحي:

- علوم الحديث ومصطلحه، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧١.

- مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٢.

صبحي، أحمد محمود:

- الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي، دار المعارف بمصر،

القاهرة ١٩٦٩.

- نظرية الإمامة لدى الشيعة الإثني عشرية، دار المعارف بمصر،

القاهرة ١٩٦٩.

ضيف، شوقي:

- العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط ٤ (بدون تاريخ).

- العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط ٤ (بدون تاريخ).

- الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، ط ٦، القاهرة

١٩٧١.

- البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٥.

- العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، ط ٣ (بدون تاريخ).

الثَّابِتُ وَالتَّحْوِيلُ

- التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، ط ٣،
(بدون تاريخ).
- طبانة، بدوي :
 - السرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٩.
- العبادي، عبد الحميد :
 - الإسلام والمشكلة العنصرية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.
- عباس، إحسان :
 - شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت ١٩٢٣.
 - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧١.
- عبد الرحمن، عائشة :
 - الإعجاز البياني للقرآن، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.
- عبد السميع، لطفي :
 - الشعر واللغة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٩.
 - التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧٠.
- عبد الرزاق، مصطفى :
 - تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، ط ٣، القاهرة ١٩٦٦.
- عبد العال، محمد جابر :
 - حركات الشيعة المتطرفين، مكتبة السنّة المحمدية، القاهرة ١٩٥٤.

مراجع البحث ومصادره

عبدالقادر، علي حسن:

- نظرة عامة في تاريخ الفقه الإسلامي، دار الكتب الحديثة،
القاهرة ١٩٦٥.

عبدالواحد، مصطفى:

- دراسة الحب في الأدب العربي (١ - ٢)، دار المعارف بمصر،
القاهرة ١٩٧٢.

عتيق، عبدالعزيز:

- ابن أبي عتيق ناقد الحجاز، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٢.

العقاد، عباس محمود:

- أبو نواس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٧.

العلي، صالح أحمد:

- التنظيمات الاجتماعية الاقتصادية في البصرة، دار الطليعة، بيروت
١٩٦٩.

عطوان، حسين:

- الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، دار المعارف بمصر، القاهرة
١٩٧٠.

- الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، دار الطليعة،
بيروت ١٩٧٢.

- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر،
القاهرة ١٩٧٠.

عمارة، محمد:

- المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر بيروت ١٩٧٢.

الثابت والمتحوّل

عمر فاروق:

– طبعة الدعوة العباسية، دار الإرشاد، بيروت ١٩٧٠.

عياد، محمد:

– موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٨.

فياض، عبدالله:

– تاريخ الإمامية وأسلافهم من الشيعة، مطبعة أسعد، بغداد ١٩٧٠.

فيصل، شكري:

– تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.

– المجتمعات الإسلامية في القرن الأول، دار العلم للملايين، ١٩٦٦.

قاسم، عون الشريف:

– شعر البصرة في العصر الأموي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٢.

القاضي، النعمان عبدالمتعال:

– شعر الفتوح الإسلامية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥.

– الفرق الإسلامية في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.

القلمأوي، سهير:

– أدب الخوارج في العصر الأموي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥.

القيسي، نوري:

– الطبعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت ١٩٧٠.

مراجع البحث ومصادره

- المجلدوب، عبدالله الطيب:
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (١ - ٢)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٥.
- محمود، عبدالقادر:
- الفلسفة الصوفية في الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٧.
- مذكور، إبراهيم:
- في الفلسفة الإسلامية، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٨.
- المخزومي، مهدي:
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، مطبعة الزهراء، بغداد ١٩٦٠.
- مندور، محمد:
- النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (بدون تاريخ).
- مكرم، عبدالعال سالم:
- القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٨.
- موسى، أحمد إبراهيم:
- الصبغ البديعي في اللغة العربية، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩.
- موسى، محمد يوسف:
- بين الدين والفلسفة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٩.
- القرآن والفلسفة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٨.
- ناصر، مصطفى:
- نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم، القاهرة ١٩٦٥.

الثابت والمتحوّل

النجار، محمد الطيب:

- الموالي في العصر الأموي، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٤٩.

النص، إحسان:

- الخطابة العربية في عصرها الذهبي، دار المعارف بمصر، القاهرة

١٩٦٢.

- العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، دار اليقظة العربية،

دمشق ١٩٦٤.

النويهي، محمد:

- نفسية أبي نواس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣.

هدارة، محمد مصطفى:

- اتجاهات الشعر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٠.

وافي، علي عبدالواحد:

- فقه اللغة، ط ٦، دار نهضة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).

يونس، عبدالحميد:

- الأسس الفنية للنقد الأدبي، ط ٢، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٦.

٣ - الكتب الأجنبية المترجمة الى العربية

أرنولد، توماس . و:

- الدعوة إلى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٧١ .
- الخلافة، دار اليقظة العربية، دمشق ١٩٤٦ .

أوليري، دي لاسي:

- الفكر العربي ومركزه في التاريخ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٢ .

بارتولد، ف:

- تاريخ الحضارة الإسلامية، دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٦٦ .

بلاشير، ريجيس:

- ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، مكتبة نهضة مصر، القاهرة (بدون تاريخ) .

برنار لويس:

- أصول الإسماعيلية، مكتبة المثنى ببغداد، ١٩٣٨ .

بروكلمان، كارل:

- تاريخ الشعوب الإسلامية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٤٨ .
- تاريخ الأدب العربي (١ - ٣)، طبعة دار المعارف بمصر .

الثابت والمتحوّل

ترتون، أ.س:

- أهل الذمة في الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٩.

جب، هاملتون:

- دراسات في حضارة الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٤.

جرونيام، جوستاف فون:

- حضارة الإسلام، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٦.

- دراسات في الأدب العربي، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩.

جوزي، بندلي:

- من تاريخ الحركات الفكرية في الإسلام، دار الروائع، بيروت،
(بدون تاريخ).

جولدتسيهر، إجناتس:

- العقيدة والشريعة في الإسلام، دار الكاتب المصري، القاهرة ١٩٤٥.

- مذاهب التفسير الإسلامي، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٥٥.

- موقف أهل السنة بإزاء علوم الأوائل.

- العناصر الأفلاطونية المحدثثة والغنوصية في الحديث. (ضمن

التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية)، ترجمة عبد الرحمن بدوي،
دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٥.

جيوم، ألفرد:

- الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٨.

دونالدسون، دوايت:

- عقيدة الشيعة: تاريخ الإسلام في إيران والعراق، مطبعة السعادة
القاهرة ١٩٤٦.

مراجع البحث ومصادره

دي بور:

- تاريخ الفلسفة في الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة
١٩٦٧.

روزنتال، فرانتر:

- مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، دار الثقافة، بيروت
١٩٦١.

ستيس، ولتر:

- الزمان والأزل، مقال في فلسفة الدين، المؤسسة الوطنية، بيروت
١٩٦٧.

سميث، ولفرد كانتول:

- الإسلام والتطور (ضمن دراسات إسلامية، ص ٢٩٥ - ٣٣١)،
دار الأندلس، بيروت ١٩٦٠.

شيدر، هانز هينوش:

- روح الحضارة العربية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٤٩.

فان فلوطن:

- السيادة العربية والشيعة والإسرائيليات، مطبعة السعادة، القاهرة
١٩٣٤.

فك، يوهان:

- العربية، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٥١.

فلهاوزن، يوليوس:

- الخوارج والشيعة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٨.

- تاريخ الدولة العربية. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،
١٩٥٨.

الثابت والمتحوّل

كريم، فون:

- الحضارة الإسلامية ومدى تأثرها بالمؤثرات الأجنبية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٤٧.

كوربان، هنري:

- السهروردي المقتول، مؤسس المذهب الإشراقي، (ضمن شخصيات قلقة في الإسلام، ص ٩٥ - ١٣٣)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦.

- تاريخ الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٦.

لسترانج، جي:

- بغداد في عهد الخلافة العباسية، المطبعة العربية، بغداد ١٩٣٦.

ماسينيون، لويس:

- سلمان الفارسي والبواكير الروحية للإسلام في إيران، (ضمن شخصيات قلقة في الإسلام، ص ٣ - ٦٠)، ترجمة عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٦.

- المنحنى الشخصي لحياة الخلاج (ضمن شخصيات قلقة، ص ٦١ - ٩٥).

- خطط الكوفة، مطبعة العرفان، صيدا ١٩٣٩.

متر، آدم:

- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، القاهرة ١٣٦٧ هـ.

ناليانو، كارلو:

- تاريخ الأدب العربية (من الجاهلية حتى عصر بني أمية)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٤.

نيكلسون، رينولد ألين:

- الصوفية في الإسلام، القاهرة ١٩٥١.

مراجع البحث ومصادره

- في التصوف الإسلامي وتاريخه، القاهرة ١٩٤٧.
- وات، مونتجومري:
- محمد في مكة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت (بدون تاريخ).
- دائرة المعارف الإسلامية.

٤ - الكتب الأجنبية

Anawati - Gardet:

- Mystique musulmane, Coll. «Etudes musulmanes» VIII, Vrin, Paris, 1961.

Arnaldez, R.:

- Hallaj ou la religion de la croix, Plon, Paris, 1964.
- La mystique musulmane, parue dans la mystique et les mystiques, Desclée de Brouwer, Paris, 1952.

Berque, J.:

- L'Orient second, Gallimard, Paris, 1970.
- Les arabes d'hier à demain, 1ère éd., Le Seuil, Paris, 1960.

Berque, J. (et autres):

- Normes et valeurs dans l'Islam Contemporain Payot, Paris, 1966.
- L'ambivalence dans la culture arabe éd. Anthropos, Paris, 1967.

Boirel, R.:

- Théorie générale de l'invention, P.U.F., Paris, 1961.

Bradbury, R.E.:

- Essais d'Anthropologie religieuse, Gallimard, Paris, 1972.

Cassirer, E.:

- La philosophie des formes symboliques.

1. Le langage

2. La pensée mythique

Les éd. de Minuit, Paris, 1972.

Chavannes, H.:

- L'Analogie entre Dieu et le Monde. Les éd. du Cerf, Paris, 1969.

Corbin, H:

- L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabi
- Flammarion, Paris, 1958.
- Histoire de la philosophie musulmane, I, Gallimard, Paris, 1964.
- Le songe visionnaire en spiritualité Islamique, (paru dans le rêve et les sociétés humaines, Gallimard, Paris, 1967).

Crastre, V.:

- Poésie et mystique. Les éd. de la Bacacconnière Neuf châtél (Suisse), 1966.

Deleuze, G.:

- Différence et répétition, P.U.F., Paris, 1968.
- Présentation de Sacher-Masoch, les éd. de Minuit, Paris, 1967.
- Nietzsche et la Philosophie, P.U.F., Paris, 1962.

Durand, G.:

- Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, P.U.F., Paris, 1963.
- L'Imagination symbolique, Coll. «Initiation philosophique», P.U.F., Paris, 1964.

Fahd, T.:

- La naissance de monde selon L'Islam, dans Sources orientales, I, Seuil, Paris, 1959.

Focillon, H.:

- Vie des formes, P.U.F., Paris, 1964.

مراجع البحث ومصادره

Foucault, M.:

- Les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1966.

Gibb, H.A.R.:

- La structure de la pensée religieuse de l'Islam, Institut des hautes études Marocaines, Notes et documents, fasc. VII, 1950.

Goldmann, L.:

- Structures mentales et création culturelle, éd. Anthropos, Paris, 1970.

Goldziher, I.:

- La notion de sakina chez les Mohématants, Revue de l'histoire des religions, 1893.

Greimas, A. (et autres):

- essais de sémiotique poétique Larousse, Paris, 1972.

Grimaldi, N.:

- Le désir et le temps, P.U.F., Paris, 1971.

Kraus, P.:

- Jabir Ibn Hayyân, contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam (Mémoires de l'Inst. français d'Egypte, vol. 44 - 45), 1942 - 1943.

Laoust, H.:

- Essai sur les doctrines sociales et politiques d'Ibn Taimiya, P.I.F.A.O., Le Caire, 1939.
- Les Shismes dans l'Islam, introduction à une étude de la religion musulmane, payot, Paris, 1965.

Lefebvre, H.:

- La fin de l'histoire, Les éd. de Minuit, Paris, 1970.

Loucel. H.:

- L'origine du langage d'après les grammairiens arabes, dans Arabica, X, fasc. 3, 1963.

Massignon, L.:

- Opera Minora, 3 tomes, Coll. «Recherches et Documents», Dar al-Maaref, Beyrouth, 1963.
- Parole donnée, U.G.E., Paris, 1970.
- Akhbar al-Hallaj, éd. et trad. française, Paris, 1936.
- Diwân d'Al-Hallaj, éd. et trad. française, nouvelle édition, P. Geuthner, Paris, 1955.
- Essai: Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, 2e éd., Vrin, Paris, 1954.
- La Passion: la passion d'Al-Hosayn Ibn Mansour Al-Hallaj martyr mystique de l'Islam, 2 vol., Geuthner, Paris, 1929.
- Quatre textes: Quatre textes inédits relatifs à la biographie d'Al-Hosayn Ibn Mansour Al-Hallaj Geuthner, Paris, 1914.
- Recueil: Recueil de textes inédits concernant l'histoire de la mystique en pays d'Islam, Geuthner, Paris, 1929.
- Kitâb al-Tawâsinm, Geuthner, Paris, 1915.

Mossé - Bastide, R.S.:

- Bergson et Plotin, P.U.F., Paris, 1959.

Nwyia, P.:

- Ibn 'Abbâd de Ronda, Coll. «Recherches» XVII, Beyrouth, 1961.
- Exégèse Coranique et langage mystique, éd. Dar el-Machréq. Beyrouth, 1970.

Polin, R.:

- Ethique et politique, éd. Sirey, Paris, 1968.

Rey, J.M.:

- L'engou des signes, Lecture de Nietzsche éd. du Seuil, Paris, 1971.

Richard, J.P.:

- L'univers imaginaire de Mallarmé éd. du Seuil, Paris, 1961.

مراجع البحث ومصادره

Singevin, Ch.:

- Essai sur l'un, éd. du Seuil, Paris, 1969.

Toynbee, A.J.:

- Le changement et la Tradition, Payot, Paris, 1969.

Waardenburg, I.J.:

- L'Islam dans le miroir de l'Occident, Paris, 1963. Oeuvres collectives:

R. Brunschvig et G.E. Von Grunebaum (et autres):

- classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam. Librairie Maisonneuve. Paris, 1957.

L. Massignon et autres:

- L'Islam et l'Occident, Cahiers du Sud, 1947.

الفهرس

٥ من القدم إلى الحداثة
١٩ من الخطابة إلى الكتابة
٢٩ العرب / الغرب
٣٩ البارودي أو «النهضة» / «الحداثة»
٥٥ معروف الرصافي أو «الحداثة» «الموضوع»
٦٧ جماعة «الديوان» أو «الحداثة» / «الذاتية»
٨٣ خليل مطران أو «حداثة» السليقة / المعاصرة
٩٩ حركة أبوللو أو «الحداثة» / النظرية
١٠٩ الكلام «القديم» والكلام «الحديث»
١٢٥ الامتداد / الارتداد
١٤٣ جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا
١٩٣ الارتداد / التنميط
٢١١ الارتداد / شكلانية الإيصال
٢٣٧ الحداثة / التجاوز
٢٥٣ بيان من أجل كتابة جديدة
٢٦٩ الهوامش
٢٧٩ فهرس الاعلام
٣١٣ مراجع البحث ومصادره

ما الحداثة في الشعر؟ ما المشكلات التي تثيرها في اللغة، والشعر،
والدين، والثقافة، بعامة؟ كيف نظر إليها النقاد في العصر العباسي، وفي
عصر النهضة، وكيف تجلّت عند الشعراء في هذين العصرين؟
ذلك ما يحاول أن يعرض له هذا الجزء الرابع من كتاب «الثابت
والمتحوّل»، طارحاً تساؤلات كثيرة، بين أكثرها أهمية السؤال التالي: هل
علم جمال الشعر، هو علم جمال الثبات، أم علم جمال التغيّر؟

ISBN 1 85516 804 9



DAR
AL SAQI



دار
الساقى